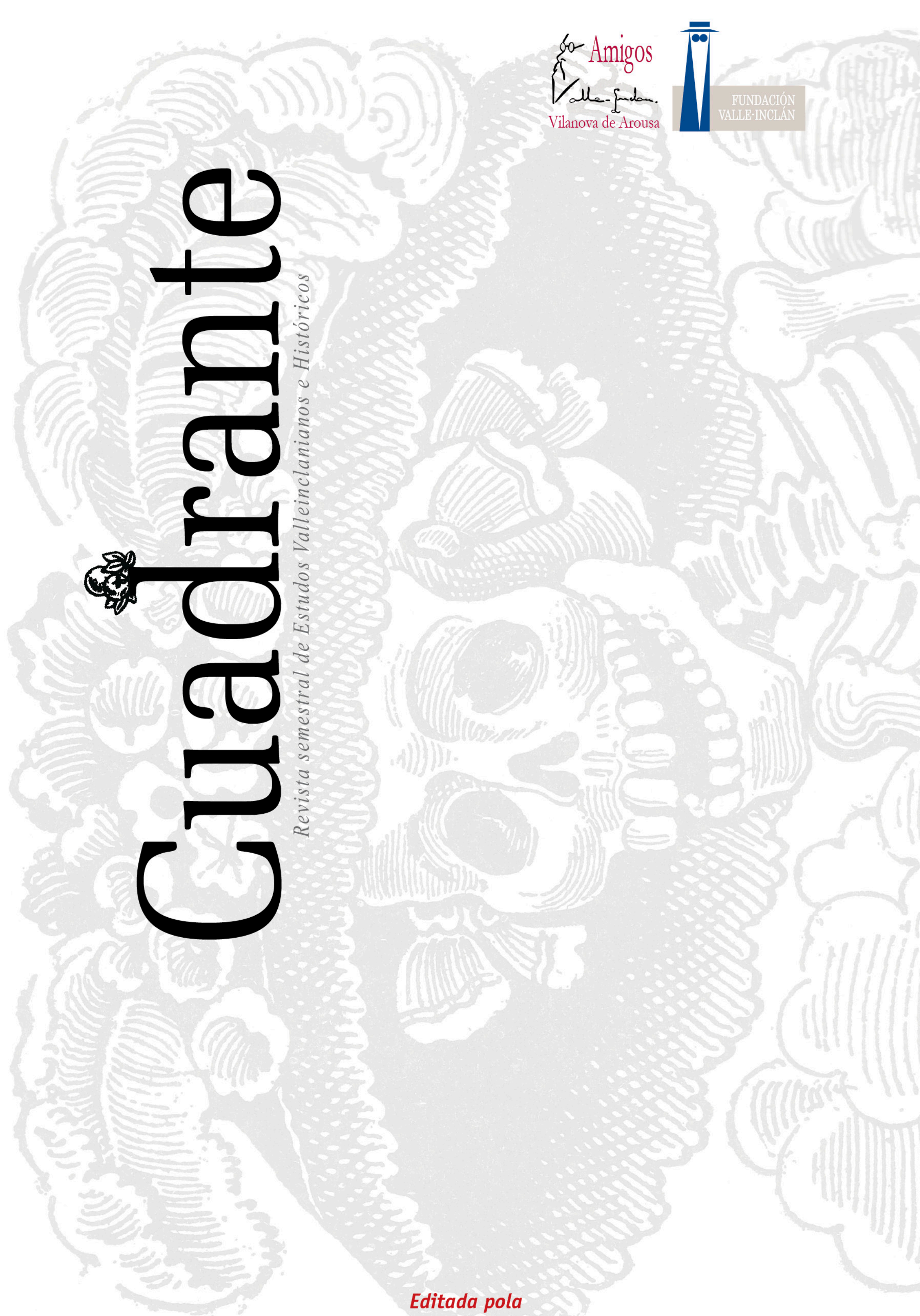

Cuadrante
Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos
Amigos Valle-Inclán
Vilanova de Arousa
FUNDACIÓN VALLE-INCLÁN
CUADRANTE Nº 27
CUADRANTE Nº 27
ISSN 1698-3971
9 771698 397000
PVP 10 €
Argentina: 50 Ps
Cuadrante
Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos
Amigos Valle-Inclán
Vilanova de Arousa
FUNDACIÓN VALLE-INCLÁN
PÁXINA
6 Manuel Alberca, Joaquín del Valle-Inclán, *Don Ramón en su primer viaje a México. El testimonio de Baldomero Menéndez y Acebal.*
22 Rodolfo Cardona, *Los esperpentos: 1920-1930.*
68 Laura Giaccio, *Presencia de Ramón del Valle-Inclán en la revista* CARAS Y CARETAS.
PÁXINA
101 Silvio Martínez Vicente, *Un modelo de simulación sobre Luces de bohemia, de Ramón del Valle-Inclán.*
119 Xose María Leal Bóveda, *Os muíños e o ciclo do pan na obra de Valle. Segunda parte.*
171 Roger Tinnell, con la colaboración de Fernando López-Acuña López, *Música basada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro.*



Nº 27
CUADRANTE
Cuadrante
Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos
Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa
FUNDACIÓN
VALLE-INCLÁN



Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

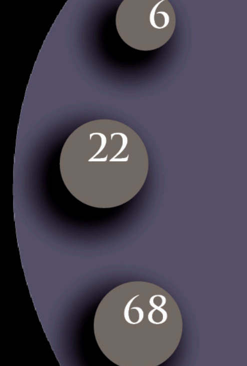
Editada pola

Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

SUMARIO

PÁXINA





Cuadrante

Edita
Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Presidente
Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Praza dos Olmos, 9 baixo
36620 Vilanova de Arousa
(Pontevedra)
Apartado de Correos Nº 66
www.amigosdevalle.com
amigosvalleinclan1@hotmail.es

Número 27. Decembro 2013

Xestión e administración
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Comunicación
Luis Menéndez Villalva

Deseño e maquetación
Carlos Sánchez Crestar

Imprime
Imprenta da Deputación de Pontevedra

Dep. Legal
PO-4/2000

ISSN
1698-3971



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Como terán observado os lectores habituais de **Cuadrante**, nos últimos números da revista houbo cambios importantes. Incorporáronse de xeito progresivo ao Consello de redacción recoñecidos valleinclanistas e outros estudosos de ámbitos relacionados coa obra de Valle-Inclán como as artes, a música ou a historia. Tamén é notoria a substitución do antigo deseño da revista polo que agora presenta -obra de Carlos Sánchez Crestar-, que incorpora novo tipo de letra e disposición de páxina e outorga protagonismo artístico ao rico patrimonio iconográfico relativo ao escritor.

Sen embargo, as novidades non se esgotan aquí. Meses atrás, o presidente da Asociación "Amigos de Valle-Inclán", Joaquín del Valle-Inclán Alsina, prantexou como importante obxectivo a difusión da revista nos países máis destacados pola súa relación co escritor, fose esta de índole biográfica –México-, por unha copiosa produción crítica sobre a súa obra –Estados Unidos-, ou por ambos motivos –Italia, Francia e países sudamericanos, en especial Arxentina. Tamén neste sentido, Rodolfo Cardona propuxo a creación de delegacións da Asociación e redaccións correspondentes de **Cuadrante** e propiciou con María del Carmen Porrúa o futuro establecemento da primeira en Bos Aires.

O pasado 19 de xullo, o presidente de Amigos de Valle-Inclán e o director da revista fomos invitados a presentar o número 25 de **Cuadrante** no "XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas" celebrado en Bos Aires. Reunidos a continuación con María del Carmen Porrúa, Marcelo Topuzian e Raúl Illescas, profesores da Universidad de Buenos Aires, acordamos a creación da delegación de Amigos de Valle-Inclán e a redacción correspondente da revista nesta capital, que será a encargada, ademais, da elaboración dun número especial (o 29) dedicado ao estudo da relación de Valle-Inclán con Sudamérica. Intégrana: María del Carmen Porrúa (xefatura de redacción-correspondente), Leda Schiavo, Marcelo Topuzian, Raúl Illescas, Adriana Minardi e Mirtha L. Rigoni, da Universidad de Buenos Aires; Gladys Granata de Egües (Universidad de Mendoza); Mabel Brizuela (Universidad de Córdoba); Germán Prósperi (Universidad de Rosario-Litoral); Laura Scarano, Marcela Romanos e Marta Ferrari (Universidad de Mar del Plata); e Danilo Santos (Universidad de Santiago de Chile).

****

Este novo número de **Cuadrante** ten tamén unha importante presenza de América nas súas páxinas.

Ábrese cun artigo de Manuel Alberca e Joaquín del Valle-Inclán que, seguindo a testemuña de Baldomero Menéndez y Acebal, aportan datos ata o de agora descoñecidos sobre a primeira viaxe de Valle-Inclán a México. A continuación, o hispanista norteamericano Rodolfo Cardona continúa a súa viaxe crítica polo teatro de Valle en "Los esperpentos, 1920-1930". É o cuarto dun total de cinco artigos que conforman un libro inédito escrito nos anos 80 do pasado século –*Hacia el Esperpento: Trayectoria de Valle-Inclán en busca de un nuevo teatro*- que **Cuadrante** ten o privilexio de publicar por entregas. Pola súa banda, a estudosa arxentina Laura Giaccio, da Universidad de La Plata, tras un exhaustivo escrutinio da revista bonaerense *Caras y Caretas*, analiza a presenza de Valle nesta publicación.

Silvio Martínez, do Centro de Ciencias Humanas y Sociales do CSIC (Madrid), aborda o estudo dun texto literario dende presupostos científicos en "Un modelo de simulación sobre *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán", onde analiza, partindo da técnica de modelado e simulación denominada dinámica de sistemas, as relacións causa-efecto na trama desta obra dramática de Valle. Segue a este traballo "Os muiños e o ciclo do pan na obra de Valle" de José María Leal, un reconto contextualizado historicamente da presenza dos muiños tradicionais galegos na literatura de Valle-Inclán. Pon o broche final a este número "Música basada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro", de Roger Tinell e Fernando López-Acuña, un amplo catálogo das partituras musicais inspiradas na obra de don Ramón.

Francisco Xavier Charlín Pérez,
Director de **Cuadrante**

Como habrán podido observar los lectores habituales de **Cuadrante**, en los últimos números de la revista ha habido cambios importantes. Se han ido incorporando de manera progresiva al Consejo de redacción reconocidos valleinclanistas y otros estudiosos de ámbitos relacionados con la obra de Valle-Inclán como las artes, la música o la historia. También es notoria la sustitución del antiguo diseño de la revista por el que ahora presenta -obra de Carlos Sánchez Crestar- que incorpora nuevo tipo de letra y disposición de página y otorga protagonismo artístico al rico patrimonio iconográfico relativo al escritor.

Sin embargo, las novedades no se agotan aquí. Meses atrás, el presidente de la Asociación "Amigos de Valle-Inclán", Joaquín del Valle-Inclán Alsina, planteó como importante objetivo la difusión de la revista en los países más destacados por su relación con el escritor, fuese esta de índole biográfica –México-, por una copiosa producción crítica sobre su obra –Estados Unidos-, o por ambos motivos –Italia, Francia y países sudamericanos, en especial Argentina. También en este sentido, Rodolfo Cardona propuso la creación de delegaciones de la Asociación y redacciones corresponsales de **Cuadrante** y propició con María del Carmen Porrúa el futuro establecimiento de la primera en Buenos Aires.

El pasado 19 de julio, el presidente de Amigos de Valle-Inclán y el director de la revista fuimos invitados a presentar el número 25 de **Cuadrante** en el "XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas" celebrado en Buenos Aires. Reunidos a continuación con María del Carmen Porrúa, Marcelo Topuzian y Raúl Illescas, profesores de la Universidad de Buenos Aires, acordamos la creación de la delegación de Amigos de Valle-Inclán y la redacción corresponsal de la revista en esta capital, que será la encargada, además, de la elaboración de un número especial (el 29) dedicado al estudio de la relación de Valle-Inclán con Sudamérica. La integran: María del Carmen Porrúa (jefatura de redacción-corresponsal), Leda Schiavo, Marcelo Topuzian, Raúl Illescas, Adriana Minardi y Mirtha L. Rigoni, de la Universidad de Buenos Aires; Gladys Granata de Egües (Universidad de Mendoza); Mabel Brizuela (Universidad de Córdoba); Germán Prósperi (Universidad de Rosario-Litoral); Laura Scarano, Marcela Romanos y Marta Ferrari (Universidad de Mar del Plata); y Danilo Santos (Universidad de Santiago de Chile).

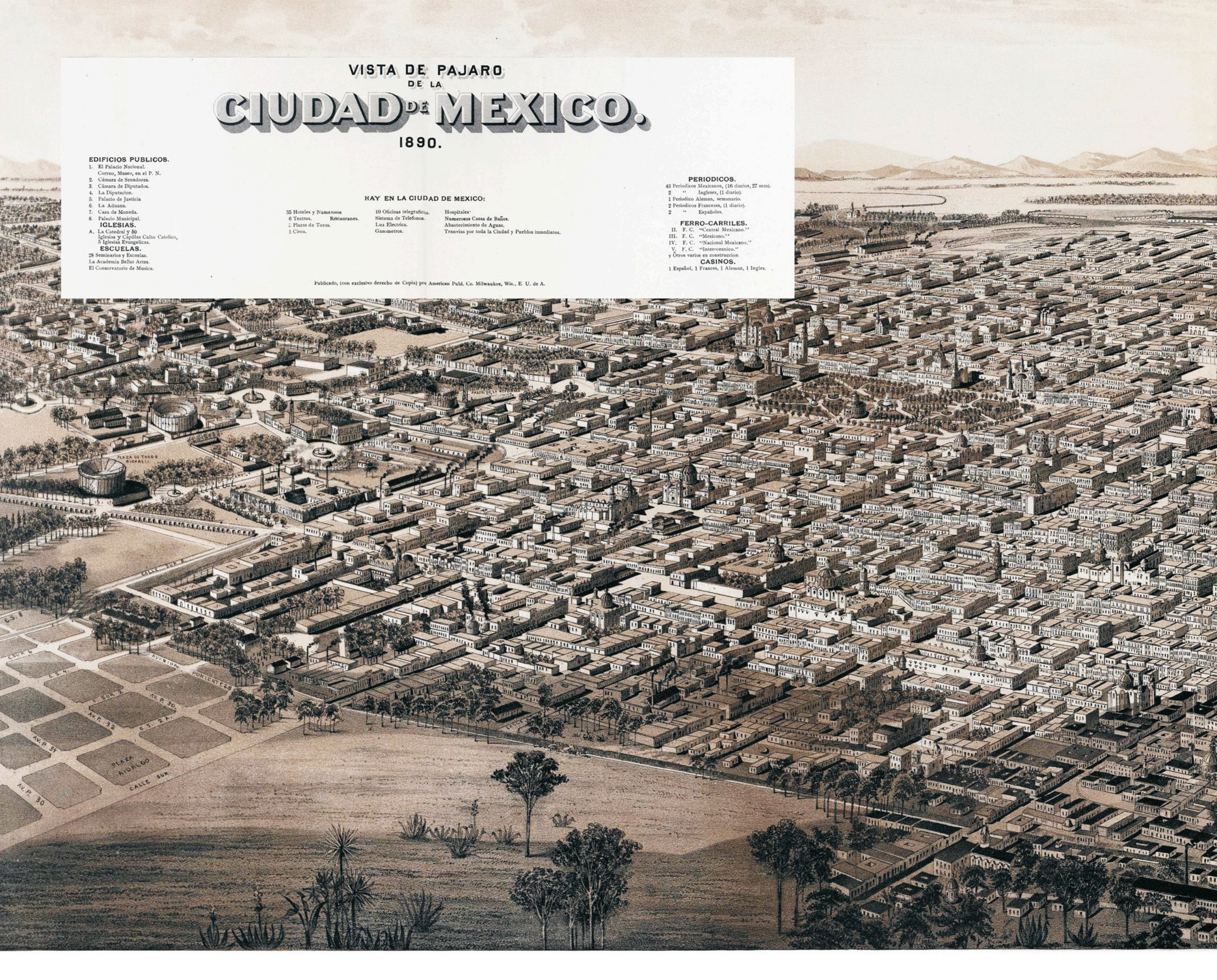
****

Este nuevo número de **Cuadrante** tiene también una importante presencia de América en sus páginas.

Se abre con un artículo de Manuel Alberca y Joaquín del Valle-Inclán, quienes siguiendo el testimonio de Baldomero Menéndez y Acebal, aportan datos hasta ahora desconocidos sobre el primer viaje de Valle-Inclán a México. A continuación, el hispanista norteamericano Rodolfo Cardona continúa su viaje crítico por el teatro de Valle en "Los esperpentos, 1920-1930". Es el cuarto de un total de cinco artículos que conforman un libro inédito escrito en los años 80 del pasado siglo –*Hacia el Esperpento: Trayectoria de Valle-Inclán en busca de un nuevo teatro*- que **Cuadrante** tiene el privilegio de publicar por entregas. Por su parte, la estudiosa argentina Laura Giaccio, de la Universidad de La Plata, tras un exhaustivo escrutinio de la revista bonaerense *Caras y Caretas*, analiza la presencia de Valle en esta publicación.

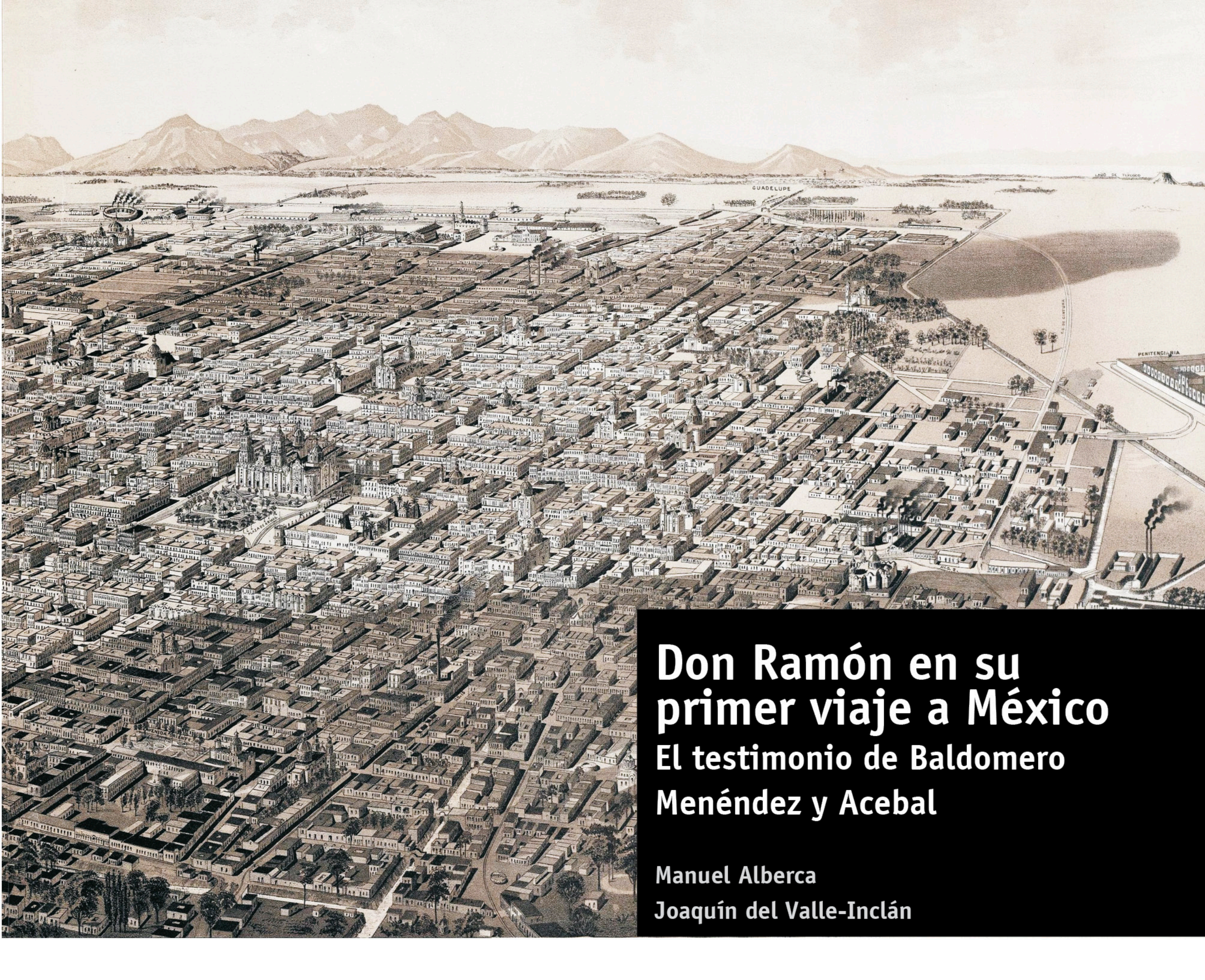
Silvio Martínez, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid), aborda el estudio de un texto literario desde presupuestos científicos en "Un modelo de simulación sobre Luces de bohemia, de Ramón del Valle-Inclán", donde analiza, partiendo de la técnica de modelado y simulación denominada dinámica de sistemas, las relaciones causa-efecto en la trama de esta obra dramática de Valle. A este trabajo le sigue "Os muiños e o ciclo do pan na obra de Valle" de José María Leal, un recuento contextualizado históricamente de la presencia de los molinos tradicionales gallegos en la literatura de Valle-Inclán. Pone el broche final a este número "Música basada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro", de Roger Tinell y Fernando López-Acuña, un amplio catálogo de las partituras musicales inspiradas en la obra de don Ramón.

Francisco Xavier Charlín Pérez,
Director de **Cuadrante**



Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 27, decembro 2013.

Manuel Alberca, Joaquín del Valle-Inclán, ***Don Ramón en su primer viaje a México. El testimonio de Baldomero Menéndez y Acebal.*** Pp 6-21.



Don Ramón en su primer viaje a México

El testimonio de Baldomero Menéndez y Acebal

Manuel Alberca
Joaquín del Valle-Inclán

Dos son los testimonios conocidos de este personaje, ambos extremadamente contradictorios (v. Apéndice) como fácilmente puede comprobar el lector: uno durante la vida de don Ramón, en su segunda visita a México en 1921, y otro muy posterior, sus recuerdos. Dado que el primero de ellos es una entrevista, realizada con afán de ridiculizar a Valle-Inclán, nos centramos en sus memorias. Según su relato don Ramón llega a México portando una carta de recomendación de Emilio Castelar para "el español don Telesforo García, que gozaba en el país de preponderancia social" y fue a hospedarse "en el modesto hotel Humboldt". Si bien la primera afirmación es plausible, la segunda es un error.

Telesforo García Roiz (1844-1918), escritor, periodista, prohombre en la colonia española —presidente de la cámara española de comercio, vicepresidente del casino español— mantuvo una larga relación epistolar con Emilio Castelar[1]; a esto añádase que el madrileño *El globo*, en el que colaboró don Ramón, fue el órgano del partido posibilista de Castelar de modo que cabe dentro de lo posible que sea cierta la citada carta.

[1] *Un liberal español en el México porfiriano: cartas de Telesforo García a Emilio Castelar (1888-1899)*, G. Rosenzweig ed., 2003.

Sin embargo Valle-Inclán había desembarcado en Veracruz el ocho de abril[2] llegando a México D.F. al día siguiente, pero no se aloja en el Humboldt —eso será meses más tarde— sino en el hotel El Bazar pues en la lista de pasajeros aparece "R. Valle"[3]. Días después un suelto ofrece una idea de sus proyectos:

> Desde hace algunos días se encuentra en esta Capital el inteligente e ilustrado redactor de *El globo*, de Madrid, d. Enrique Valle-Inclán. Vino a México con el objeto de estudiar nuestras costumbres para publicar después un libro, que será sin duda muy interesante. Parece que el señor Valle-Inclán se propone dar la preferencia en sus estudios a nuestra literatura. De modo que se trata de conocer a nuestros poetas y escritores de más nombradía. Últimamente, al oír leer versos de Salvador Díaz Mirón, exclamó lleno de entusiasmo: «¡Es un griego; si viviera en España, no obstante que allí casi se va perdiendo el gusto por la poesía lírica, ya lo hubieran coronado!». El redactor de *El globo* permanecerá dos o tres meses entre nosotros. Que sea con mucho provecho y agrado[4].

Dejando de lado el error del nombre, no hay certeza si el proyecto de una breve estancia y el estudio de la literatura mexicana era o no su plan, aunque una nota muy posterior apunta en este sentido:

> Don Ramón del Valle-Inclán, que últimamente estuvo en esta ciudad, escribe de Madrid, diciendo que va a publicar un libro de biografías de los literatos y periodistas mexicanos que conoció, para lo cual tiene una colección de los periódicos principales y composiciones de los poetas de más nombre[5].

De lo que no hay duda es de su admiración por la poesía de Díaz Mirón, tanto por los dos poemas que a su regreso publica en *Extracto de literatura*[6] como por las citas dispersas en su obra, por ejemplo "semejante al nocturno peregrino, mi esperanza inmortal no mira al suelo" en *Luces de bohemia* o "canta aunque la rama cruja, porque sabe lo que son sus alas" en *Tirano Banderas*[7].

Siguiendo a Menéndez "don Luis Julliet de Elizalde no pudo ofrecerle modesto lugar en *El correo español* [...] Logró por fin ingresar en *El imparcial*, con obligación de escribir diarios cuentos cortos, tema favorito de Valle-Inclán, con sueldo de cuarenta pesos mensuales. Los comenzó sin concluirlos nunca". Extraña afirmación puesto que nunca publicó en *El imparcial* y sin embargo ingresó en el primer diario apenas llegado a la capital[8], donde también era redactor Menéndez y donde sin duda se conocieron. Era este diario el órgano de la colonia española, patriotero a decir de otros periódicos mexicanos, y con una redacción propensa a batirse por un quítame allá esas pajas. Limitándonos a 1892 encontramos a su director, Fernando Luis Juliet Elizalde retando al director de *La voz de México*; más tarde, junto con Menéndez, van a batirse contra el director y un redactor del *Diario comercial* de Veracruz; el con-

[2] Fichter, W. L., *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, 1952, p. 11.

[3] "Indicador", *El universal* (México D.F., 10-IV-1892, p. 1).

[4] García-Velasco, J., "Valle-Inclán en su camino de Damasco", *VI escenarios (1898-1998)*, 2000, p. 39.

[5] "Biografías", *El municipio libre* (México D.F., 24-V-1893, p. 3); *La patria* (ídem, 25-V-1893, p. 2).

[6] "A Gloria" y "Date Lilia", *Extracto de literatura* (Pontevedra, 2-IX-1893, p. 11-12 y 23-IX, p. 4)

[7] *O.C.*,2002, II, p. 1957 y 2308.

[8] García-Velasco, p. 40.



Vista panorámica del puerto y ciudad de Veracruz entre 1864-1867. Fuente *Bibliothéque Nationale de France.*

trincante de Elizalde no se presentó y solamente Menéndez y su oponente, Cornelio Nuñez, se enfrentaron a pistola y finalmente Elizalde aparece en el arreglo de un duelo[9].

En este ambiente encajó a la perfección el joven Valle-Inclán, enviando sus padrinos al director del diario *El tiempo*, don Victoriano Agüeros, al sentirse ofendido por una carta publicada en su periódico. Muy poco después, el diecinueve de mayo, cambia a la redacción de *El universal* donde publica intermitentemente hasta el siete de agosto[10].

Amén de estos hechos que Menéndez no menciona, llama la atención el olvido de su pelea con don Ramón:

> La noche del jueves próximo pasado [*es decir, el dos de junio*], después de algunas frases bastante duras, llegaron a los hechos dos caballeros, de nacionalidad española, quienes se dieron mutuos golpes así con los paraguas como con las manos.
>
> Este suceso ocurrió precisamente cuando la concurrencia salía del teatro Principal y basta esto para hacer comprender que inmediatamente rodearon multitud de personas a los que reñían. Estos fueron separados por un guardia de orden público, no sin que antes hubieran rodado por el suelo.

Decíase por ahí cerca que el motivo de la riña había sido el siguiente:

> D. R.V.I, redactor de un periódico de esta capital, apadrinaba a otro caballero en un lance que éste tenía pendiente con don

[9] "Otra vez *El correo español*", *La voz de México* (México D.F., 22-V-1892, p.1); el duelo con los periodistas de Veracruz fue muy comentado en la prensa, p.e., "Un duelo entre periodistas", *El nacional* (México D.F., 9-VII-1892, p. 2) o "Duelo entre periodistas", *El monitor republicano* (ídem, p. 3); "Asunto personal", *El partido liberal* (ídem, 7-IX-1892, p.1).

[10] Fichter, p.19, 30-38; sobre el duelo con Agüeros hay más información –sin variar sustancialmente- en "Gacetilla" *Diario del hogar* (México D.F., 18-V-1892, p. 2) y "Duelo pendiente" *La patria* (ídem, 20-V-1892, p. 3).

B.M., y en los instantes de arreglar el asunto, parece que manifestó que él no consentía ese duelo porque el señor B.M. era un simple sargento del ejército español y no podía cruzar armas con su contrario.

Esto fue la causa de que don B.M. que es, según se nos dijo, periodista también, reconviniera a don R.V.I, ocurriendo en seguida lo que hemos narrado. Ya rectificaremos los datos erróneos que hubiéramos podido tomar, pues repetimos que son los que por allí se referían. Ambos contrincantes fueron conducidos a la Cuarta demarcación de Policía.

Y por si hubiese lugar a dudas, dos líneas en la sección "Noticias de policía":

Fueron consignados por riña don Ramón del Valle-Inclán y don Baldemaro [sic] Menéndez, ambos contundidos del rostro. Este hecho pasó en la calle del Coliseo[11].

No cabe duda de que su relación era inexistente o muy mala pues no podría ofrecerse como padrino de su oponente de tener alguna amistad con don Baldomero.

El retrato de Valle-Inclán en este año traza rasgos de persona agresiva pues se conservan además dos expedientes sobre don Ramón entre los delincuentes extranjeros, multado y detenido dos veces: la primera por una riña callejera en la madrugada del seis de agosto en México D.F., de la que no hemos hallado noticias de prensa; la segunda en Veracruz, el tres de marzo de 1893, por llevar y traer recados sobre un duelo de honor como veremos más adelante[12].

Valle-Inclán muda de hotel y se traslada al Humboldt el dos de agosto[13], donde Menéndez recuerda haberlo visto "en la bohardilla con techo de lámina acanalada". A pesar de la insistencia en la miseria del joven escritor, es inconsistente afirmar por un lado la pobreza de su alojamiento y por otro que su deuda con el hotel ascendía a "muchos pesos"; además, de ser la visita de Menéndez hacia el mes de agosto su estancia en el hotel no podría pasar de un mes.

Tampoco hay motivo para suponer que estuviese en mala situación económica pues había cambiado de diario entrando en una nueva redacción:

La raza latina. Pronto aparecerá un periódico titulado como estas líneas del cual es editor y director don José Gándara de Velasco. Forman la redacción de *La raza latina* los señores Peña y Reyes, Campomames, Valle-Inclán y Daniel R. de la Vega[14].

A pesar de carecer de otras referencias hasta noviembre, dos meses más tarde, tampoco se ven razones para considerarlo aislado del mundo, ya que probablemente frecuentaba las sesiones de espiritismo en la casa del doctor Porfirio Parra, reuniones comentadas en la prensa y que adquirieron gran notoriedad,

[11] "Disgusto entre periodistas", *El tiempo* (México D.F., 4-VI-1892); sin mencionar nombres, con el mismo título, *El monitor republicano* (México D.F., 4-VI-1892, p. 3) y *La voz de México* (idem, 5-VI-1892, p. 3); "Noticias de policía", *El monitor republicano* (5-VI-1892, p.3).

[12] Lida Clara, E., "Los españoles en América", *Españoles hacia América*, 1988, p. 336.

[13] "Movimiento de pasajeros", *El nacional* y *La patria* (México D.F, 3-VIII-1892, p. 3).

[14] "La raza latina", *El tiempo* (México D.F, 12-VIII-1892); también *Diario del hogar* (México D.F., 9-VIII-1892, p. 2), *La voz de México* (11-VIII-1892, p. 2) y "De brocha gorda", *México gráfico* (México D. F., 21-VIII-1892, p. 7).



Manifestación anti-reeleccionalista. Ciudad de México, mayo de 1892. Grabado de Guadalupe Posada.

considerada como necia superchería por algunos medios[15]. El doctor Parra había publicado una nota proclamando su descreimiento del espiritismo en la que aclaraba que, a pesar de realizarse en su casa, no autorizaba esas sesiones con su presencia y que solamente dejaba que se celebrasen por respeto a una persona de su familia[16], su hermana, Adela Parra, la médium que se comunicaba con el más allá. El grupo espiritista, dirigido por el Licenciado Machín Llaven, invitó a la prensa a dos reuniones para que comprobase la veracidad de los fenómenos que allí ocurrían. En un suelto de prensa se da la lista de los periódicos invitados y ninguno de ellos es *La raza latina*[17], tal vez por olvido, tal vez por haber finalizado su vida editorial, pero don Ramón estuvo presente en las dos sesiones —no en una[18]— en que fue invitada la prensa. La primera se celebró el día dos de noviembre y entre los asistentes "[...] Leopoldo Batres, Agustín A. Núñez, Ramón Valle-Inclan, algunas familias y otros señores cuyos nombres no pudimos saber"[19]; la segunda sesión, el día cinco, también contó, entre otros periodistas, con la presencia de nuestro autor, encargado de mantener una cuerda que ataba las manos de la médium para notar si hacía algún movimiento. Tras la sesión los presentes, de

[15] "Artimañas en una sesión espírita [sic]", *El partido liberal* (México D.F., 25-X-1892, p. 3).

[16] "El doctor Parra y el espiritismo", *El partido liberal* (México D.F., 1-XI-1892, p. 2).

[17] "A ver a los espíritus", *El partido liberal* (México D.F., 1-XI-1892, p. 3).

[18] García Velasco, p. 59.

[19] "La sesión espírita [sic] del martes", *Diario del hogar* (México D. F., 4-XI-1892, p. 1).



Charles B. Waite: *Doing the Washing in Mexico* (Haciendo la colada en México). Sobre 1900.

manera "espontánea" decidieron redactar un acta:

En la ciudad de México, a cinco días del mes de Noviembre de 1892, reunidos en la casa nº 9 de la calle 2ª de San Ramón, habitación del Dr. Parra, los abajo suscritos, invitados por el señor Diputado Lic. D. Magín Llaven para presenciar ciertos fenómenos que él juzga de naturaleza espírita [sic]

CERTIFICAN que tomadas todas las precauciones posibles para alejar toda idea de supercheria, se produjeron los fenómenos citados, consistiendo en chispas luminosas de forma e intensidad variables, que se reprodujeron en distintas ocasiones y lugares donde es absolutamente imposible que se reflejase un rayo luminoso por los procedimientos comunes y conocidos.

En fe de lo cual firman la presente [...]

Siguen firmas y entre ellas "Ramón del Valle-Inclán"[20].

Si asistía a esas sesiones con anterioridad no pasa de conjetura, pero no es descartable pues mantuvo una vena irracionalista, con el espiritismo que tanto le interesó en su juventud como, ya en su madurez, su credulidad hacia fenómenos paranormales como prueba la defensa que realizó de la visión a través de los cuerpos opacos[21].

Otras afirmaciones de Menéndez como que recabó una recomendación "para el coronel de un regimiento que iba al estado de Sinaloa a combatir la insurrección yaqui" no pueden comprobarse aunque más parecen dictadas por la imaginación que por los hechos.

Baldomero Menéndez centra sus recuerdos en la época de la creación del diario, que según él fundó, *La crónica mercantil*: "Al día siguiente teníamos que salir para Puebla, donde mis amigos y compatriotas me esperaban para obsequiarme con un banquete" pero en realidad fue al contrario, eran los redactores del periódico los que ofrecían el banquete:

Hemos recibido el siguiente telegrama.

De Puebla el 14 de noviembre de 1892. Recibido en México a las 10 h. 50 m. a.m.

Sr. Director de *El partido liberal*. Cordialmente saludamos a vd. y a su digna redacción. Ayer hubo banquete dado por periodistas Crónica mercantil de Veracruz. Brindis por antigua e inteligente redacción Correo español reunida aquí. Por Juliet de Elizalde, por Colonia española y por prensa República. Mucha animación hubo banquete.

[20] Venegas, V. M., "El reinado de lo maravilloso", *El partido liberal* (México D. F., 8-XI-1892, p. 1-2); también en *El monitor republicano* (9-XI) citado en García Velasco, p. 59.

[21] *Cuadrante*, nº 25, p. 5-6, 19-20.

Los redactores de *La crónica mercantil*

Muy semejante en otro diario:

> El domingo tuvo lugar un banquete en Puebla, al que asistieron, si no nos engañamos, los señores Juliet de Elizalde, Larrañaga Portugal, Agustín Núñez, Baldomero Menéndez y Lorenzo Miranda, ex redactor del *Correo español* [...] los señores Menéndez y Miranda se dirigen a Veracruz donde fundarán un periódico titulado *La crónica mercantil*[22].

Ciudad de México, 1890.

A pesar de no mencionarse su nombre parece probable la presencia de don Ramón en ese ágape, máxime cuando iba a ser uno de los directores de la nueva publicación[23].

De Puebla regresaron a México D.F. y salieron para Veracruz días más tarde:

> Procedentes de esta capital llegaron a Veracruz los conocidos periodistas don Baldomero Menéndez, don Ramón del Valle-Inclán, don Lorenzo A. Miranda y don Luis C. de San Martín. Estos caballeros van al puerto para establecer la publicación del diario intitulado *La crónica mercantil*, periódico que se ocupara de preferencia de los intereses comerciales del país[24].

Desde el primero de diciembre comenzaron a publicar el diario y siguiendo con sus recuerdos Ménendez afirma que envió a Valle-Inclán a cubrir las fiestas en honor del nuevo gobernador de Veracruz, Teodoro A. Dehesa, organizadas por Salvador Díaz Mirón. Por una parte es correcto el hecho pues Dehesa tomó posesión de su cargo el primero de diciembre celebrándose diversos festejos en Jalapa, pero el poeta Díaz Mirón llevaba tiempo en la cárcel por haber matado a Federico Wolter el veintiséis de junio, de modo que nada pudo organizar[25]. Si estuvo o no cubriendo la información de los festejos es un hecho de momento sin posible corroboración.

A comienzos de enero de 1893 don Ramón es detenido, junto con otras personas, por participar en un duelo entre dos periodistas jarochos:

> Hoy fueron detenidos los Sres. Valle-Inclán, don Baldomero Menéndez, don Francisco Sánchez Terán, don Daniel Rodríguez, don Ruperto Villanueva y don Julio Díaz por asuntos personales suscitados en la prensa de esta localidad[26].

[22] "Banquete de periodistas", *El partido Liberal* (México D. F., 15-XI-1892, p. 3) y *El diario del hogar* (ídem, 16-XI-1892, p. 3).

[23] García Velasco, p. 61.

[24] "Llegada", *El partido liberal* (México D.F., 22-XI-1892, p. 3); también *en El monitor republicano* (ídem, 23-XI-182, p. 3).

[25] Para la muerte de Federico Wolter, "Muy lamentable", *El siglo diez y nueve* (México D.F., 27-VI-1892, p. 3); las fiestas de la toma de posesión de Teodoro A. Dehesa, entre otros, Ariel, "De prisa", *El partido liberal* (ídem, 2-XII-1892, p. 3) y Ricardo Domínguez, "Las fiestas en honor del Gobernador de Veracruz" (ibid, 4-XII-1892, p.3).

[26] "Noticia varias", *El nacional* (México D.F., 10-I-1893, p. 2); indicando que está tomado de otro colega "Por asunto personal", *El partido liberal* (idem, p. 3); García Velasco, p. 64, equivoca la fecha cambiando al uno de enero; también "Gacetilla", El tiempo (México D.F., 11-I-1893).

La causa del duelo se explica en otro diario:

> Un asunto enojoso en Veracruz. La prensa de aquel puerto se ha ocupado estos días de un cartel de desafío dirigido por el señor don Ruperto Villanueva al señor Julio B. Díaz con motivo de lo cual se han originado agrias discusiones entre los representantes de ambos señores.
>
> La causa de este incidente personal, fue un disgusto que tuvieron los contrincantes en un sitio público en el mencionado puerto. A consecuencia de las discusiones a que dio margen por la prensa, el reto del señor Villanueva al señor Díaz, el asunto se hizo público, y la autoridad ha tomado cartas en el asunto, según nos comunican de dicha localidad. En tal virtud y con fundamento, según se nos dice, del artículo 126 del Código penal del Estado, fueron aprehendidos y encarcelados los autores de tan enojosa cuestión[27].

Tanto los padrinos como los contendientes fueron juzgados y la condena se publicó en varios periódicos:

> El juez de 1ª Instancia de Veracruz sentenció por conatos de duelo entre los señores Julio Díaz y Ruperto Villanueva: al primero a 60 días y al segundo a 45; a don Pedro Manero a 8 días, a don Daniel Rodríguez, don Federico Sánchez Terán, don Baldomero Menéndez y don Ramón del Valle-Inclán y de la Peña a 15 días de prisión conmutable; y absolvió al señor Leandro Egea[28].

Aunque metido en líos, por otra parte nada infrecuentes entre periodistas mexicanos, Valle-Inclán no parece tener intención de abandonar el país. La carta que dirige a Murguía el dos de marzo de 1893 no indica que piense regresar pronto, más bien al contrario, pues en ella le indica "Mi hermano entregará a usted los originales y dará más explicaciones"[29], encargo que, tomando en cuenta la tardanza del correo intercontinental, sería innecesario si pensaba regresar en un par de meses.

Aunque Menéndez sostiene que don Ramón le solicitó un sueldo y que le asignó doscientas pesetas mensuales durante un año, es una cantidad tan disparatada para la época, que ensombrece la posible veracidad del recuerdo.

Pero Valle-Inclán decide abandonar México muy poco después de escribir a Murguía, en una secuencia que más bien parece indicar una marcha precipitada, tratando de ocultar su destino final, quizás por sus problemas con la justicia. Todas las notas de prensa indican que se va a Europa o España, siendo en unas director de *La crónica mercantil* y en otras redactor.

Sin ser exhaustivos:

> Periodista de viaje.- De Veracruz ha marchado con dirección a Europa el señor don Ramón del Valle-Inclán, periodista español, redactor *de La crónica mercantil*, diario que se publica en aquel puerto.

[27] "Un asunto enojoso en Veracruz", *Diario del hogar* (México D.F., 11-I-1893, p. 2) García Velasco, p. 64, lo cita erradamente en *El monitor republicano* el uno de enero.

[28] "Gacetilla", *El demócrata* (4-II-1893, p. 3); "Ecos de Veracruz", *El partido liberal* (ídem, p. 2); posteriormente *El tiempo* (5-II-1893), *Diario del hogar* (8-II-1893, p. 2); Lida Clara, E., p. 336, menciona el expedienta contra Valle-Inclán del tres de marzo de 1893 por llevar y traer recados sobre un duelo de honor.

[29] Naya Pérez, J., *Boletín de la Real Academia Gallega*, La Coruña, t. XXIX, noviembre 1959, p. 50-56.



Veracruz, Plaza del Zócalo, 1890. Fuente: *Cornell University Library*.

Frente a esta otra: "De viaje.- Don Ramón del Valle-Inclán, uno de los directores de *La crónica mercantil* de Veracruz, marchó rumbo a España"[30]. El texto de despedida "Hacia Europa" (v. *Cuadrante* nº 26) lo fecha el veinticuatro de marzo en Veracruz y por otra nota de prensa conocemos el buque en que se embarca:

> Don Ramón del Valle-Inclán, Director de *La Crónica mercantil* de Veracruz, ha salido rumbo a Europa en el vapor Montevideo. Queda pues la redacción de ese diario a cargo de D. Baldomero Menéndez[31].

Este vapor de la compañía trasatlántica española hacía la ruta Veracruz, Progreso, La Habana y su destino final era Barcelona, por tanto Valle-Inclán no pensaba regresar a Galicia de inmediato, sino permanecer un tiempo en Cuba, y sorprendentemente no embarca en Veracruz, sino en el puerto de Progreso como indica otra nota de prensa:

> "Periodista de viaje.- De Veracruz ha marchado para Mérida el periodista español don Ramón del Valle-Inclán"[32].

Por tanto, salió de Veracruz el día veinticuatro de marzo como indican los sueltos de prensa, pero evitó embarcarse en ese puerto, viajando a Mérida y de ahí a Progreso, suposición que confirma su ausencia en la lista de pasajeros del Montevideo al salir de Veracruz[33]. Y de nuevo aparece en la lista de pasajeros del vapor mencionado al llegar a Cuba: "En el Montevideo [...] J. Rodríguez, R. Valle, Sr. Vitar"[34].

Y a partir de ahí hay una estancia en la isla caribeña de la que, de momento, apenas hay datos.

[30] "Gacetilla", *El universal* (México D.F., 28-II-1893, p. 3) y *Diario del hogar* (ídem, 29-III-1893, p. 2); otras referencias en *El demócrata* (28-III-1893, p.4), *El tiempo* (30-III-1893, p. 3).

[31] García Velasco, p. 68.

[32] "Noticias diversas", *El siglo diez y nueve* (México D.F., 29-III-1893. p. 3).

[33] "Movimiento marítimo", *El monitor republicano* (México D. F., 25-III-1893, p. 3).

[34] "Noticias generales. Pasajeros llegados", *La discusión* (La Habana, 28-III-1893).

APÉNDICE

DON RAMON DEL VALLE-INCLAN. Notas de su primer viaje a México [...]

[...] Pero volvamos a Valle-Inclán. Había que hablar con don Baldomero. El viejo amigo de Valle-Inclán es una especie de arca de Noé-

— Don Baldomero. ¡Estará usted contento!

— ¿Porqué?

— Porque vuelve Valle-Inclán a México.

— Es un poco ingrato. Desde que dejó de llamarse Ramón Valle, no se acuerda de mí. Sin embargo, yo lo quiero mucho. Me causa admiración cuando pienso que aquel mozo de antaño es hoy el príncipe de las letras españolas. ¡Nadie lo creería!

— ¿Porqué motivo?

— Por muchos. Entre otros, porque escribía muy mal.

— ¿Muy mal?

— Y muy lento. Los amigos queríamos ayudarle a toda costa. Pero era imposible. Se le encargaba un artículo para el día siguiente y tardaba un mes en escribirlo- Era unas cuartillas amazacotadas de palabras completamente oscuras.

— ¿No escribía con facilidad?

— No. Para él era una tortura.

— ¿Y no hizo otra cosa en México?

— Tampoco. E hizo bien. No serviría. Odiaba el trabajo material.

— Luego, ¿lo pasó mal de veras?

— Muy mal.

— ¿Y sus arrestos?

— ¿Qué arrestos?

— Sus aventuras en México.

— Las habrá soñado.

— ¿No es verdad que ha tenido muchos duelos?

— Muchos.

— ¿Con quien?

— Con el hambre. Era muy orgulloso. Esa virtud española nunca le abandonó.

— ¿No es verdad que se batió con el director de un periódico porque le cortaron un artículo?

— Mentira.

— ¿No es verdad que arremetió a estacazos con todo un cuerpo de redacción porque lo acababan de insultar en la edición matutina?

— Mentira.

— ¿No es verdad que en la mañana de un domingo penetró en la Catedral de México, montado en un caballo blanco, para oír misa?

— Eso es un sueño de *Las mil y una noches*.

— ¿No es verdad que perteneció al Ejército en tiempos de don Porfirio Díaz, y que alcanzó el grado de Mayor, batiéndose contra los indios yakis?



Núm. 2. México, Domingo 31 de Octubre de 1897.

EL DIABLAZO.

SEMANARIO DE LITERATURA.

Calaveras de "El Diablazo."

Agustín Galván. Luis Rodríguez.

Don Baldomero lanzó una carcajada que estremeció el café. Don Baldomero padece de asma-

— ¡Hombre!...

Nueva carcajada. Nuevo acceso de tos.

— ¡Hombre!...

El dependiente le dio dos o tres golpes en la espalda. Don Baldomero pudo hablar. Le lloraban los ojos de risa.

— ¡Hombre! Esas son fantasías mediterráneas. Valle-Inclán no fue Mayor. Ni siquiera soldado. Iba a ser, que es diferente a ser.

— Explíquese usted.

— Me explicaré. Después de su vida errante bajo la Luna del Valle, dejó la capital. Se fue a Veracruz. Allí estaba desesperado. No tenía dinero. El Gobierno reclutaba gente para combatir a los indios de la Sierra. No se salvaba ningún vagabundo. Claro que este abuso de autoridad no llegaba a los extranjeros. Si se alistaban, era voluntariamente. En estas circunstancias me encontré a Valle-Inclán en Veracruz. Me dijo que estaba aburrido. Que se iba a meter soldado.

— Eso nunca –le dije yo.

— ¿Qué voy a hacer?

— ¡Cualquier cosa! Pero eso es lo último.

— Pues no encuentro otra solución.

— ¿Qué necesitas?

— Trabajar o ir a España.

Lo miré con asombro. Lo primero no me lo creí. Lo segundo me pareció bien. Valle-Inclán escribió unas semanas en un periódico local. Yo era el gerente. Pero no le gustaba el periodismo. Entonces decidió irse a España. Zarpaba un barco. Valle-Inclán tomó pasaje desde Veracruz a la Coruña. Fue lo mejor que pudo hacer. Todo, menos ser soldado entre gente de leva.

— Eso no se lo perdonará a usted Valle-Inclán.

— ¿Porqué?

— Porque el hubiera querido ser soldado.

— No lo crea usted. Hará literatura sobre eso. Pero es más fácil hablar de la Epopeya de Hernán Cortés que llevarla a cabo, personalmente, con un puñado de hombres [...]"

(Camín, Alfonso, *Hombres de España*, Madrid, 1922, p. 138-140).

DON RAMON DEL VALLE-INCLAN

En las *Memorias del Marqués de Bradomín*, *Sonata de estío*, narra troterías por tierras de los Tuxtlas y Montejos, los Adelantados.

Fragata llama al buque de vela, que bien pudo traerlo a Veracruz, como pudo llamar acorazado al trasatlántico que ya hacía estos viajes mensuales en época de su arribo.

Nos dice que "deseaba olvidar unos amores degraciados y pensó [sic] recorrer el mundo en romántica peregrinación". En buena hora sea tal confesión, que lo cierto es que desembarcó por el año de 1893. Fecha exacta que no importa.

Fueron mozos tiempos con pesares y alegrías.

Y sin detenerme con la realidad de la Niña Chole, ni si las pesetas estaban abundantes, es lo cierto que tomó pasaje en el ferrocarril Mejicano rumbo a la capital de la República.

Trayendo en escarcela, bien guardada y conservada, enjoyada carta del ilustre repúblico, don Emilio Castelar, para el español don Telesforo García, que gozaba en el país de preponderancia social.

¿Cuál fue la razón de Valle-Inclán para escoger en residencia a Méjico? Su *Sonata de estío* dice que por impulso romántico. Sea tenido como cierto, que en tales decires no habré de meterme.

Que jamás en Méjico se le conoció amoríos, quizás por preocupaciones financieras, que tocante a mujeres, las hubo y las hay capaces de volver loco a fantasías a lo Valle-Inclán, igualmente que a experimentados y reflexivos.

Llegado a la gran Texnotilán, don Ramón, se hospedó en el modesto hotel Humboldt, en la calle Flamencos, hoy Pino Suárez. La carta a don Telesforo García, de Castelar, que en América fue un ídolo y que ha llenado brillantes páginas en la moderna historia de España –leáse los *Episodios nacionales* de Galdós- fue entregada en forma y tiempo.

Valle-Inclán solicitaba poder vivir la juventud en la prensa, de donde procedía, habiendo sido redactor en periódico del propio Castelar.

Promesa de protección la recibió, no realizada quizás por atenciones políticas y sociales. Contrariedad que obligó a Valle-Inclán a cambiar de habitación en el mismo hotel por otra modestísima, en la azotea, techada con vil lámina acanalada.

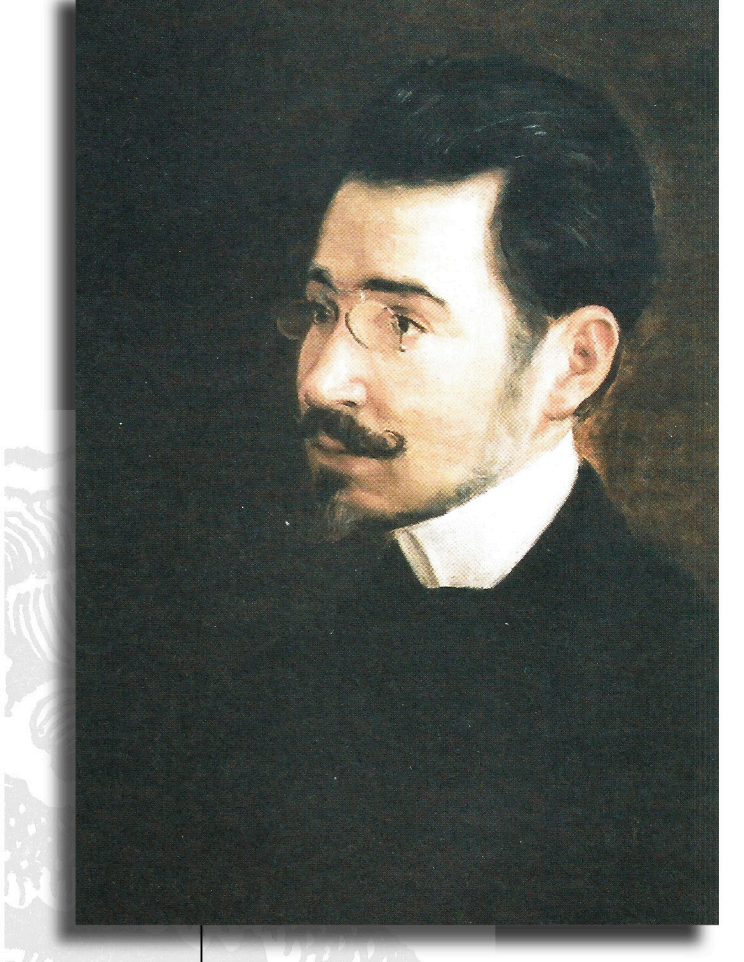
La colectividad española de Méjico la componían hombres de importancia comercial, industrial, agrícola y bancaria –que por desgracia y fatalidad racial del mismo país mejicano hemos perdido y vamos perdiendo cada día, desplazándonos por la falta de visión futura y cohesión colectiva- tenía un periódico diario, *El correo español*, dirigido por Luis Juliet de Elizalde.

No faltando quienes decían era de nacionalidad argentina.

Escaso el tiro de ejemplares con redacción compuesta de escritores mejicanos. Espíritu doctrinalmente español no lo había.

Con política un tanto del país, discretamente estaba subvencionado por Gobiernos de los Estados, donde iban a parar los ejemplares. La dirección mental la tenía don Telesforo como jefe máximo de la colectividad española.

Y, Valle-Inclán, a pesar de la carta de Castelar, no logró formar parte de la redacción en aquel periódico español, ultra conservador.



Retrato de Ramón del Valle-Inclán, *circa* 1892.

Criterio definido en estos andares doctrinales del director, igualmente de la mayoría de aquellos buenísimos compatriotas que a Méjico trajeron moza vida, agotada en el trabajo que proporcionó riquezas en familias distinguidas que heredaron capitales hechos con iniciativa y tenacidad económica.

Valle-Inclán, espíritu independiente, ahogaba su pobreza en una levita de largo corte, color claro, muy de moda en aquel entonces por tierras de Francia.

Don Luis Juliet de Elizalde no pudo ofrecerle modesto lugar en *El correo español* a pesar de pretender distinguirse, a título imitativo, con otra levita clara. No lo permitía el presupuesto ni había ordenamiento del señor García, republicano, íntimo –según su decir- del gran don Emilio Castelar.

Esta situación ¿condujo a Valle-Inclán al retraimiento que nos habla en la *Sonata de estío* por estar herido de mal de amores?. Tenaces debían de ser los tales aunque no lo distrajeran tantas mujeres buenas y bellas que se encierran en Méjico.

Fuere ello así, como él lo relata, Elizalde mucho influyó con el compatriota don Joaquín Urbistondo. Vascongado, de noble alma y corazón bien puesto.

Quien tenía que tratar en las redacciones de la prensa mejicana, gozando en ellas de la influencia que da el crédito del papel y demás material de imprenta.

Siendo recomendado el futuro escritor de las *Sonatas* a *El imparcial*, época de don Rafael Reyes Spíndola; *El tiempo*, de don Victoriano Agüeros; *El país*, de don Trinidad Santos, y otros de poca importancia. Logró por fin ingresar en *El imparcial* con la obligación de escribir diarios cuentos cortos, tema favorito de Valle-Inclán, con sueldo de cuarenta pesos mensuales.

Los comenzó sin concluirlos nunca. Característica muy de él en aquellos tiempos.

Paseando las calles de Méjico y las de Veracruz con larga melena y la levita clara, obligada al refugio repetido en la casa de empeño, cuando vivió en el hotel Humboldt, en la bohardilla con techo de lámina acanalada.

Aquella difícil situación lo condujo contra su voluntad a volver con don Telesforo Gar-

cía, para solicitar recomendación para el coronel de un regimiento que iba al estado de Sinaloa a combatir la insurrección yaqui.

Por razones de actividades periodísticas, obligado por las circunstancias de furibundos ataques contra mi España y compatriotas residentes en la República, me condujo [sic] a aceptar un duelo que debió ser con el gran poeta don Salvador Díaz Mirón.

Reemplazándolo otra persona, debido a contratiempo que tuvo en víspera de mi arribo al puerto veracruzano.

Duelo efectuado en Tehuacán, en hacienda histórica en época de la independencia, donde acontecieron hechos militares, por lo que resolví fundar en Veracruz un diario, de acuerdo con amigos a quienes defendí de ataques innobles desde *El correo español*.

Único caso de energía que tuviera el casi ultramontano.

Conocedor el señor Elizalde de mi determinación, recomendó llevara a Ramón del Valle-Inclán, alejado de todo contacto con el mundo.

¡Quizás la situación y los amores, no correspondidos, al ilustre marqués de Bradomín lo recluyeron en aquel cuarto que no tenía nada de alcurnia para albergue de tan gran señor!

A cuyo hotel me dirigí encontrándole en cama, siendo hora cercana a las doce del día. Mi presencia lo hizo salir de la somnolencia en que se encontraba. Le hablé de mis proyectos, invitándole a compartir penas y triunfos.

— Lo que tú digas- contestó, sin voluntad de sí mismo.

— Levántate, para el arreglo de tus asuntos. ¿Cuánto debes de hotel?

No puedo recordarlo. Fueron sí, muchos pesos de aquellos que valían. La ropa que trajo de España, aunque no abundante, estaba llorando nostalgias por el sol, en un empeño.

Al día siguiente teníamos que salir para Puebla, donde mis amigos y compatriotas me esperaban para obsequiarme con un banquete. Unos días en la ciudad angélica y salimos con los compañeros que iban a formar la redacción; Rafael Miranda y el delicadísimo poeta Luis G. de San Martín, amigos todos del Viejecito Urbina.

Bauticé a tan importante periódico *La crónica mercantil*.

Electo gobernador del estado, en esos momentos, don Teodoro A. Dehesa por obra y gracia del gran dictador, entregó la aduana de Veracruz, de la que era administrador, a don Javier Arrangoiz, caballeroso y culto, del que guardo un recuerdo imperecedero.

Al juramento constitucional del acto gubernativo, con fiestas y garambainas, movidas por el gran poeta don Salvador, mandé a Jalapa en representación del periódico a Valle-Inclán, con instrucciones de informar del lujo y derroche.

El señor Dehesa había sido eje de la campaña contra lo español, con buen escándalo por cierto, y causa del desafío.

El corresponsal cumplió debidamente.

Terminados los festejos regresa Valle-Inclán, y pasados unos dos meses, díjome, deseaba volver a España. Con honda penetración lo miro, respondiéndole.

— Te reconozco talento. Si pudiera te acompañaría, pero estoy en grandes compromisos; ¡no puedo! ¡Irás a España!

En primera clase, segunda categoría, de la trasatlántica española, zarpó. No era FRAGATA [sic] de vela ni acorazado el que repatrió al marqués de Bradomín.

Prometió escribir correspondencias de importancia por gratitud a lo que por él había hecho. Rogándome al mismo tiempo le asignase un sueldo mientras arreglaba una canongía, que en su provincia gallega, decía tener.

Le señalé doscientas pesetas mensuales, que disfrutó como un año, sin haber escrito más que dos cortísimos relatos.

Llegué a quererle y comprender a Ramón. Por eso me sacrifiqué a sus defectos e intemperancias. Sus cuartillas parecían pentagramas de música, con borrones y tachaduras.

Fue formándose en España –hoy consagrado- escribiendo libros, historietas, bradominismos sin pasar las miserias de Méjico merced a las pesetas para su orientación, que seguramente de mucho sirvieron.

Regresó Valle-Inclán a este país invitado por el gobierno revolucionario. Fue tratado a cuerpo de rey, como suele decirse; agasajado por muchísimos, inclusive por residentes ministros hispánicos.

En su breve estancia comenzóse la repartición de las haciendas de españoles, considerados latifundistas, que nada de esto eran. En lapidarias frases Ramón expresó.

— La tierra para el que la trabaja.

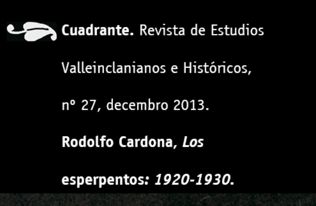
Los revolucionarios frotáronse las manos. Y las palabras de Valle-Inclán quedaron impresas y repartidas las haciendas de los españoles”

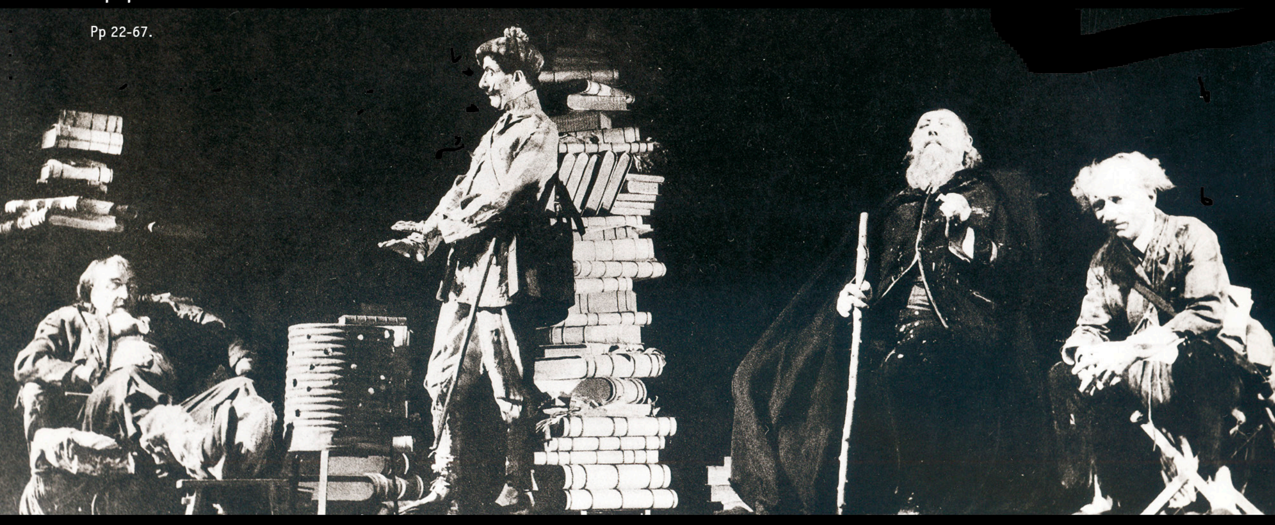
(Menéndez y Acebal, Baldomero, *Andanzas*, Méjico D. F., 1937, p. 17-22).



Guadalupe Posada, *La calavera Catrina*, finales siglo XIX.




Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 27, decembro 2013.
Rodolfo Cardona, ***Los esperpentos: 1920-1930.***
Pp 22-67.



Los *esperpentos*: 1920-1930

Rodolfo Cardona
Catedrático Emérito de la Universidad de Boston

El primer *esperpento*

Después de la intensificación del grotesco en *Divinas palabras* y en *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y de la inclusión de la historia presentada con una visión absurda y con intención satírica, además de la utilización de la estructura dramática que había utilizado en las *Comedias bárbaras*, sólo hay un pequeño tramo para llegar al *esperpento* propiamente dicho, descubrimiento al que llega Valle-Inclán en el año de 1920 pero de una forma no totalmente plasmada. La primera versión de *Luces de Bohemia, Esperpento*, que apareció en el semanario liberal *España* (del 31 de Julio hasta el 23 de octubre de ese año), tenía tan sólo doce escenas. Entre ellas, sin embargo, contaba la crucial en la que Max Estrella teoriza, durante los momentos que preceden a su muerte, sobre la visión y manera del esperpento (escena IX en esa primera versión). Lo que faltaba en la versión de 1920 de Luces de Bohemia era una mejor y más clara justificación

que explicara cómo llega Max Estrella a su genial intuición sobre la historia de la España moderna y la manera de expresarla artísticamente. Únicamente en la versión que apareció en 1924, con sus nuevas escenas e interpolaciones, llega a conseguir una perfecta coherencia entre la teoría del *esperpento* y los motivos que la inspiran. No es preciso repetir aquí el estudio más o menos exhaustivo que hicimos en *Visión del esperpento* y que reiteramos en *RE-Visión del esperpento* (2012) sobre *Luces* en general y, en particular, sobre el cotejo de las dos versiones. Sin embargo, es preciso insistir en esta diferencia entre las dos versiones de *Luces* para corregir una falsa impresión que ha subsistido y que, involuntariamente propaga Guerrero Zamora en su, por otra parte excelente estudio sobre el teatro de Valle-Inclán, donde se lee que

> La práctica del esperpento precedió a su teoría, en lo que se ve el signo de su autenticidad. Así, la pieza maestra del género, *Los cuernos de don Friolera*, data de 1921, miestras que *Luces de Bohemia* donde la nueva estética queda especificada, nació en 1924 (183).

Es de esperar que el tratamiento cronológico de la trayectoria del teatro de Valle-Inclán que se ha ido utilizando en esta serie de artículos haya permitido demostrar el gradual acercamiento hacia esa visión esperpéntica que va adquiriendo este autor al combinar en sus obras aspectos grotescos de su realidad circundante que cada vez va quedando más específicamente plasmada dentro de la perspectiva histórica. En *Luces de Bohemia*, versión de 1920, ya ve muy claramente a dónde ha llegado y por eso, por boca de Max, puede crear el nuevo género y teorizar sobre él. Lo único que faltaba era la clara exposición de los pasos que, dentro de la obra, llevan a Max a esta "iluminación dentro de las sombras" de su ceguera.[1] La teoría, *qua* teoría, queda bien plasmada desde la primera versión de este *esperpento*. Un año más tarde, en *Los cuernos de don Friolera*, sin hacer referencia directa al nuevo género (aunque subtitule la obra "*esperpento*"), vuelve a teorizar sobre este nuevo género y presenta, además, la práctica o los resultados de su teoría. Se podría decir entonces que en *Luces de Bohemia* el *esperpento* se crea *pari pasu* con las circunstancias que llevan a su creador a esa nueva visión; mientras que en *Los cuernos* Valle-Inclán elabora sobre el tema de la visión esperpéntica aplicándola específicamente al género dramático y dando, con una

[1] Juego aquí con el título de la obra de Alejandro Sawa, supuesto "modelo" de Max Estrella, que se publicó póstumamente en Madrid en 1910: *Iluminaciones en la sombra*. Para ver todas las coincidencias entre Max y Sawa, ver Victoria Martínez, "Alejandro Sawa: el hombre que se convirtió en Max Estrella", *Cuadrante*, 25, 2012, 127-152.

amplia perspectiva en cuyo contexto incluye la tradición literaria española, una perfecta aplicación de sus teorías. Así, Valle-Inclán convierte *Los cuernos* en una verdadera teoría y praxis del *esperpento* e, incluso, formalmente divide la obra de modo que estos dos elementos queden claramente divididos, como se verá más tarde.

Para ver detalladamente cómo se llega a la creación de este nuevo género en *Luces de Bohemia* será necesario hacer uso de una exposición del argumento y para evitar repeticiones, y puesto que la creación del nuevo género está ya claramente vislumbrada por su autor desde 1920, se hará uso del texto completo, es decir, el de la versión de 1924.

Trayectoria de una toma de conciencia

Después de los excelentes y exhaustivos trabajos del recordado profesor y académico Alonso Zamora Vicente (me refiero a su estudio *La realidad esperpéntica: Aproximación a Luces de Bohemia* y a su edición de *Luces* para "Clásicos Castellanos" –No 180, Madrid, 1973) no nos puede quedar la menor duda de que esta obra maestra de Valle-Inclán está profundamente enraizada en una realidad circunstancial e histórica que, como un mosaico presenta, siguiendo un procedimiento de reelaboración artística, la desastrosa, pobre y triste realidad que fue la España de 1909 a 1920. En muchos aspectos, como el citado académico y muchos otros críticos han apuntado, *Luces* es una especie de "obra con llave" pero con la peculiaridad de que algunos de los personajes en vez de aparecer con nombres ficticios y representar personas reales (como son



***Los cuernos de don Friolera*. Dirección: José Tamayo. Compañía Lope de Vega (1976). Foto: Gyenes**

los casos de Max Estrella y de Zaratustra) aparecen con sus propios nombres: Rubén Darío, Dorio de Gadex; y aun otros, como el Marqués de Bradomín, siendo ficticio, sin embargo figura como *alter ego* del autor.

Valle-Inclán comprime en unas veinticuatro horas —que es más o menos el tiempo que transcurre desde el comienzo de la obra, cuando escuchamos al protagonista lamentándose con su mujer de que le han quitado la colaboración en el periódico para el que escribía, hasta la última escena en la taberna de Pica Lagartos donde Don Latino "ahoga su pena" en vino por la muerte de su amigo después del entierro —aspectos esenciales de la historia de España de los años mencionados. En doce de las quince escenas que tiene la obra en su totalidad se dramatizan más o menos doce horas de la vida de Max Estrella —desde que le vemos por primera vez en su casa a la caída de la tarde, hasta su muerte a la salida del sol del día siguiente. Durante esas doce horas sucede algo muy importante: la toma de conciencia de Max sobre la desastrosa situación de su país. Esta toma de conciencia constituye la acción principal de *Luces* y culmina con la escena de la muerte de Max, antes de la cual experimenta el poeta ciego, como en las tragedias clásicas, un momento de iluminación (de visión clara y hasta profética) que le hace comprender no sólo la circunstancia histórica en que ha vivido, sino también, como poeta que es, la forma de expresarla artísticamente. Las tres escenas que siguen son claramente anticlimáticas pero indispensables para confirmar la visión esperpéntica de la realidad española que el poeta ciego *ha visto* tan claramente antes de morir. Efectivamente, las últimas tres escenas nos demuestran que —como había dicho Max, sólo que ahora aplicándoselo a él— "la tragedia de Max no es tragedia sino esperpento". Todo desemboca lógicamente en la última frase en boca de Pica Lagartos: "El mundo es una controversia". Esta frase, inane, este cliché, es la única explicación que se le ocurre al hombre de la calle (o *moyen sensuel*) para definir lo que es, desde todo punto de vista, absurdo e inexplicable, pero que un poeta visionario ha podido comprender tan bien.

El argumento de la obra, dramatizado en una serie de escenas desconectadas pero hiladas temáticamente con una lógica implacable, presenta el proceso gradual por medio del cual un poeta ciego que a veces *cree* que puede ver ("¡He recobrado la vista! ¡Veo! ¡Oh, cómo veo! ¡Magníficamente![...]", escena I), llega a *ver* realmente no sólo su propio entierro, anuncio de su propia muerte ("Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? [...] ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?", escena XII) sino también la verdadera realidad de su mundo circundante, una realidad que él rehusa revestir de dignidad con falsas apelaciones como la de "tragedia". El proceso es, sin embargo, curiosamente similar al que observamos en el *Edipo Rex* de Sófocles, sólo que más irónico: en Sófocles partimos de un hombre que, pudiendo ver, no ve y cuando llega a ver, se enceguece físicamente sacándose



Luces de bohemia. **Dirección: Lluís Pasqual. Centro Dramático Nacional (1984). (Fotos: Ros Ribas).**

los ojos como castigo por su inicial ceguera. En Max tenemos a un poeta ciego de verdad quien, a veces, cree ver pero que en realidad no ve y que, sin embargo, a través de una serie de experiencias que circunstancialmente le van poniendo en contacto con el contexto de su vida, llega a *ver* espiritualmente con una claridad meridiana. Lo que ve es el mundo esperpéntico que le rodea para la captación del cual encuentra la formula exacta ("matemáticamente" exacta) a través de un símbolo tradicional: el espejo. Sólo que el espejo clásico del mimetismo aristotélico no sería el más adecuado para reflejar este mundo y, así, lo convierte en el único capaz de hacerlo con exactitud matemática: el espejo cóncavo.[2]

Las escenas anticlimáticas que siguen son importantes para que los espectadores acepten que la visión de Max no era una visión alucinada y subjetiva, sino una visión objetivamente correcta. No hay duda. El mundo de Max era esperpéntico: ya se había visto claramente en las doce primeras escenas, aunque podríamos, tal vez, achacarlo a la extravagan-

[2] No es necesario repetir lo que el profesor Zahareas y yo escribimos en *Visión del esperpento* y reiteramos en *RE-visión del esperpento*. El lector puede mirar las páginas 37 a 40 de esta última edición.

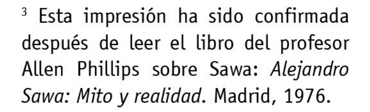


te presencia del poeta. Pero el mundo *sin Max* continúa siendo un esperpento. *Ergo*, Max tenía razón en su visión final.

Si bien Valle-Inclán escoge un modelo real para su protagonista —su amigo Alejandro Sawa, cuyas circunstancias en sus últimos momentos fueron tan parecidas, si no idénticas, a las de Max— no tenemos ninguna documentación para demostrar que el proceso de la toma de conciencia de Max, que constituye, como se ha apuntado, el meollo del argumento de Luces, corresponda a un proceso similar en Sawa[3]. Sí tenemos, sin embargo, suficientes datos para poder afirmar que esta toma de conciencia se efectuó en el propio Valle-Inclán y que fue posesionándose de él gradualmente durante un largo período de tiempo que podría muy bien corresponder al utilizado en el transfondo histórico del primer esperpento y que va de 1909 a 1920 (es decir, de *Romance de lobos* a *Luces de Bohemia*).

No es necesario repetir aquí lo que otros han documentado ampliamente sobre la trayectoria ideológica de don Ramón.[4] Sí es preciso, sin embargo, hacer hincapié en el hecho de que Valle-Inclán, durante su vida de escritor, pasa desde un momento en que vive más bien ajeno a la circunstancia histórica nacional —momento que quedó plasmado por Ortega en las palabras “princesas y bernardinas” que utilizó al reseñar las *Sonatas*[5]— a otro en el que el mundo real e histórico que le circunda se le impone como factor ineludible; es decir, el mundo de los *esperpentos*.

Es preciso hacer una aclaración antes de continuar. Se ha confundido muchas veces la *visión esperpéntica* (eminentemente historicista como creo que hemos demostrado en nuestro libro el profesor Zahareas y yo) con aspectos *grotescos* que se dan en la obra de Valle-Inclán casi desde sus comienzos. Si no se diferencian estos dos términos, es posible afirmar, como han hecho muchos, que lo *esperpéntico* es una constante en su obra y que *no es nuevo* en él cuando con este nombre aparece por primera vez



[3] Esta impresión ha sido confirmada después de leer el libro del profesor Allen Phillips sobre Sawa: *Alejandro Sawa: Mito y realidad*. Madrid, 1976.

[4] Pero es indispensable mencionar el imprescindible libro de Juan Antonio Hormigón, *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, Serie B., 1972 y el artículo de Luis Seoane, “Valle-Inclán y su conducta política” en *Ramón M. del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967, 227-243.

[5] En las páginas 48 a 56 de A. N. Zahareas et al, *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, 1968, se puede encontrar una reproducción de esta reseña de *Sonata de estío*. También José Esteban en su libro *Valle-Inclán visto por…*, Madrid, 1973, 17 a 28. La reseña de Ortega fue originalmente publicada en *La Lectura*, febrero de 1904.



Luces de bohemia. **Dirección: George Wilson. TNP (Francia, 1963)**

en 1920. Lo que se debería decir es que lo *grotesco* no es nuevo en el Valle-Inclán de 1920, como la serie de artículos anteriores a éste han demostrado. En cambio, la *visión de lo esperpéntico*, es decir, la inmersión de Valle-Inclán en la historia contemporánea de su país, sí que es nueva y se inicia después de la Gran Guerra y obtiene su primera expresión teórico-práctica en la versión de *Luces* de 1920. Hay que aceptar, pues, la presencia de un proceso gradual que lleva a Valle-Inclán, a través de los años, hacia su *visión esperpéntica*; y es este proceso lo que él ha querido expresar valiéndose de una máscara —Alejandro Sawa— útil por presentar, quintaescenciada, muchas de las características que él deseaba incorporar en esa crónica de la vida bohemia de los intelectuales españoles en el Madrid de las primeras décadas de siglo XX. Visto así este proceso, comprendemos fácilmente los "anacronismos" que plagan la obra: referencias a hechos de los años 19 y 20 que coinciden con la presencia de Rubén Darío, muerto el año 16; la posible referencia a Mateo Morral, el anarquista, en el paria catalán de la escena VI; la referencia a hechos que podrían corresponder a los de la "Semana Trágica" de 1909 simultáneamente con referencias más contemporáneas con la fecha de la composición, como la

jefatura de gobierno del Marqués de Alhucemas, etc. etc. Todo esto más la referencia directa a las huelgas de los años 19 y 20, cuando Valle-Inclán escribe la primera versión de esta obra, y a su propia circunstancia personal (sus propios y bien conocidos "ayunos", sus dificultades financieras, su ruina con la agricultura), son datos que nos ayudan a explicarnos esa gradual toma de conciencia del mundo político y social que le circunda.[6]

Puede sorprender que en esta serie de artículos en los que se traza la trayectoria del teatro de Valle-Inclán y en un capítulo que se ocupa de esa trayectoria con respecto a su estética, se trate de demostrar si esa toma de conciencia que vemos claramente en Max corresponde o no a la del propio autor. Pero puesto que se ha hecho tanto hincapié en que el modelo de Max es Sawa, y como no ha sido posible documentar una toma de conciencia en este desafortunado bohemio y sí en don Ramón, creo que no está de más apuntar esa posibilidad que, desde luego, enriquece aún más los niveles de interpretación de la obra y pueden también esclarecer el proceso creativo de su concepción. Este proceso es ya bastante complejo como el libro de Zamora Vicente lo demuestra. Pero se trata aquí de ver cómo este proceso se expresa dramáticamente en *Luces de Bohemia* y de qué recursos estéticos echa mano su autor.

La obra se inicia con una escena en la que se dramatiza una circunstancia enteramente personal del protagonista —la miseria de Max y de su círculo familiar— conectada con el mundo exterior por la arbitraria decision del "Buey Apis" de cancelar la colaboración del poeta en el periódico para el cual escribía. Todo es visto desde dentro: sufrimiento personal, hambres, autoconmiseración hasta el punto de contemplar, melodramáticamente, la posibilidad de un suicidio colectivo. Max se revela como un iluso que cree poder ver pero que no ve más allá de su única escapatoria temporal, la borrachera que pueda proporcionarle el vino en la taberna de Pica Lagartos. Y este deseo se cumple con la llegada de don Latino, su compinche. Pero el hecho es que todo conspira contra él; hasta su supuesto amigo le estafa en el trato de los libros.

Hay que hacer notar que desde un principio Valle-Inclán hace uso del motivo de la *representación* (o sea, el del "teatro dentro del teatro"): Latino, para sacar a Max de su casa, sugiere que vayan a reclamarle a Zaratustra el engaño y deshagan el trato de los libros. Sabe de antemano que no será posible, pero *lo pretende*. Le dice a Max que no es necesario que devuelva el dinero sino que basta con que *haga el gesto*. En fin, que todo resulta ser una *comedia* pues tan pronto como llegan a la cueva de Zaratustra nos damos cuenta de que el librero y Latino se habían puesto de acuerdo para estafar a Max. El público comienza a identificarse con la miserable circunstancia de este pobre hombre ciego y querrá compadecerle.

[6] El citado libro de Hormigón constituye, aún hoy día, el estudio más documentado de esa toma de conciencia que se opera en Valle-Inclán después de la Gran Guerra. Y del mismo autor tenemos su indispensable *Biografía cronológica de Valle-Inclán* en la que se encuentra una más completa y convincente documentación.

En la cueva de Zaratustra, después de la comedia de la disolución del trato, se inicia una conversación inspirada por la llegada de don Peregrino Gay en la que, entre otras cosas, se contrastan aspectos de la vida en España y en Inglaterra. Se centra la discusión en las prácticas y creencias religiosas de ambos países. Ahora Max ya tiene el público que le oiga y entonces empieza a hacer despliegues de su ingenio, su chispa y su humor (como dicen que don Ramón hacía en las tertulias que frecuentaba): les explica cómo es la religión en España. En fin, se habla mucho, se discute, se expresan chispeantes ideas. Sobre todo, se pasa el tiempo en especulaciones más o menos abstractas: la posibilidad de una religión nacional, etc. Es la típica tertulia de intelectuales en la trastienda de una librería, sólo que el dueño acaba de estafar al pobre y desgraciado poeta ciego que la ameniza y, sin embargo, es capaz de declarar que "sin religión no puede haber buena fe en el comercio." Max ignora todo esto. No *ve*, no se da cuenta.

Mientras hablan se escucha al fondo ruido de disturbios callejeros: "*Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado*" reza la acotación. Los intelectuales que hablan literalmente dan su espalda a todo lo que sucede fuera. Continúan su tertulia como si tal cosa. Al final Max y Latino deciden ir a donde ya la hija del poeta había dicho que terminarían: en la taberna de Pica Lagartos.

En la taberna se dispone lo del décimo de lotería que será lo que motiva la continuación, durante esa noche, de la peregrinación bohemia de Max y Latino, y que permitirá, al final de la obra, su remate irónico, trágico y absurdo. Por el décimo decide Max empeñar su capa lo cual lleva al mozo de la taberna al exterior de donde regresa herido a causa de los disturbios callejeros. Se anuncia que se ha declarado una "huelga general". Max, aún dentro de su circunstancia personal, sólo desea perseguir su ilusión del décimo. La vendedora de lotería, la Pisabién, se había marchado con el grupo de parroquianos que salieron a manifestar su adhesión a la huelga. Seguros de que el décimo, un capicúa, saldrá premiado, salen en su busca.

Tarde esa noche caminan aún por las calles de Madrid llenas de vidrios rotos que Max nota al pisarlos. "De rodar estoy muerto", le declara a Latino. Hasta este momento el único contacto directo con la circunstancia del mundo político-social a su alrededor han sido los vidrios rotos que ha sentido bajo sus plantas. Por fin aparece la vendedora y Max puede recuperar su décimo. Están frente a la buñolería "modernista" de donde sale un grupo de jóvenes epígonos de ese movimiento y capitaneado por el mequetrefe Dorio de Gadex. Lo primero que hace éste es lanzarle a Max el siguiente comentario: "¡Maestro, usted no ha temido el rebuzno libertario del honrado pueblo!" Agredido por el tono irónico de la frase y viéndose de nuevo ante un público delante del cual siempre le gusta *representar*, Max lanza su categórica frase "Yo me siento pueblo", añadiendo luego: "Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando

traducciones y haciendo versos".[7] No se sabe, en este momento, hasta qué punto lo que dice es sincero o sólo una pose.

Los jóvenes intelectuales, epígonos del Modernismo, y que viven en un mundo ajeno al de la realidad político-social circundante —aunque su mundo es miserable y mezquino como el que más— dan una demostración de lo que constituye para ellos *su protesta* en contra del gobierno cantando los "Nuevos Gozos del Enano de la Venta".[8] El escándalo que hacen atrae "la patrulla de équites municipales" capitaneados por Pitito, ante los cuales decide Max, como acostumbra, desplegar su ingenio para diversión de su público a costa de la "autoridad".[9] Max siempre se pone a tono cuando se le presenta un auditorio a quien divertir. La consecuencia de sus ocurrencias es que termina en la "Delega" donde continúa haciendo despliegues de su ingenio y dando espectáculo a sus jóvenes admiradores que le han seguido. Al sobrepasarse con su bromas, el Inspector, Serafín el Bonito, decide castigar duramente su frescura y le envía al calabozo ante la protesta de los jóvenes modernistas quienes, al verse amenazados con tener que dormir en la cárcel, salen de prisa acompañados por Latino.

En las declaraciones que hacen los guardias en la "Delega" tratan de implicar a Max en los "disturbios callejeros" y hasta le acusan de "gritos internacionales". Esto es deliberadamente irónico ya que, como se ha visto, Max ha permanecido completamente al margen de los acontecimientos políticos que han transcurrido desde el comienzo de la obra pero sólo como trasfondo de la acción.

De hecho, el primer contacto entre la acción principal, de la que Max es protagonista, y el trasfondo político-social toma lugar en la escena siguiente, la VI, en el calabozo donde los guardias le encierran después de maltratarle. El poeta continúa hasta este momento inmerso en su circunstancia personal. En el calabozo se encuentra con Mateo, el paria catalán, quien empieza a abrirle los ojos al poeta ciego. Aquí Max, por primera vez, deja de actuar y empieza a interesarse y a tomar contacto con el mundo político-social que le había estado rondando. No hay duda de que cuando el preso le dice "conozco la suerte que me espera: cuatro tiros por intento de fuga. Bueno, si no es más que eso…" y en todo el resto de la escena, Max entra de lleno en la situación; y cuando llora al final, ya sus lágrimas y su indignación son verdaderas. En el abrazo final de esta escena VI se hermanan Max y el preso porque el poeta ha llegado, por fin, a una plena toma de conciencia sobre su mundo.

Valle-Inclán, dramaturgo ya con plenos poderes y completo dominio de su arte, ha ido mostrando, paso a paso, cómo un Max Estrella encapsulado den-

[7] Es curioso como la biografía citada del profesor Phillips, sin referirse a ello, muestra cómo esta frase de Max es, en efecto, aplicable a Alejandro Sawa.

[8] Zamora Vicente sospecha que en estos "Gozos" exista una referencia al general Valeriano Weyler (88 y siguientes). Aun así no van más allá de una sátira inocente.

[9] En el libro de Francisco Madrid (*La vida altiva de Vale-Inclán*, Buenos Aires, 1943), como en el de Ramón Gómez de la Serna (*Don Ramón María del Valle-Inclán*, Austral 427) se pueden encontrar muchas anécdotas atribuidas a don Ramón en las cuales actuó de forma muy parecida a como Max actúa en esta ocasión y, más tarde, en la Delega.

tro de su desgracia personal —ceguera, pobreza, miseria, abandono de todos— pasa a un Max Estrella con plena conciencia de que su desgracia personal es pálida cuando se compara con la realidad social que le circunda.

Todavía, sin embargo, se siente herido en su dignidad personal y por eso decide ir a ver al Ministro de la Gobernación para protestar *su atropello*. Hay que notar que en la escena VIII —la central en esta obra de quince escenas— cuando Max confronta al Ministro con los hechos de su aventura en la cárcel, no hace mención alguna de la situación del paria catalán ni procura interceder por él. Pero volviendo a la escena VI en la que se dramatiza su toma de conciencia, nos damos cuenta del genio dramático de don Ramón al yuxtaponer esa escena a la de la Redacción de *El Popular*, adonde llegan los epígonos del Modernismo a protestar el tratamiento que los guardas le han dado al "Victor Hugo de España".[10] Al ser testigos en esta escena, la VII, de lo que en ella se habla, nos damos cuenta de lo esperpéntica —es la única palabra que cabe— que es la situación de estos seudointelectuales quienes, ajenos a la verdadera situación política y social que les circunda, pasan el tiempo en pura palabrería: "[...] así", comenta Latino, revertiéndonos la olla vacía, "los españoles nos consolamos del hambre y de los malos gobernantes". A lo que Dorio de Gadex añade "y de los malos cómicos, y de las malas comedias, y del servicio de tranvías, y del adoquinado." Nótese lo mezquino de esta temática y cuán lejos están estos hombres de una toma de conciencia sobre la realidad que a Max le ha sido dado experimentar en esos mismos instantes en que ellos pasan el tiempo charlando sobre periodismo y teosofía. Porque hay que indicar que las escenas VI y VII corresponden a un tiempo cronológicamente simultáneo. Y simultáneos son, así mismo, el final de la escena séptima y el principio de la octava en la que Dieguito del Corral, hablando por teléfono con

***Luces de bohemia*. Dirección: José Tamayo. Compañía Lope de Vega (1971)**

[10] De nuevo, una frase aplicable a Sawa según el libro citado del profesor Phillips.

don Filiberto, le confirma que la orden para poner en libertad a Max Estrella ya ha sido transmitida. La utilización de un montaje de escenas simultáneas que ya había empezado tímidamente en *Águila de blasón* y en *Romance de lobos*, adquiere aquí una función más importante que será aun más atrevidamente utilizada en *Cara de Plata*.

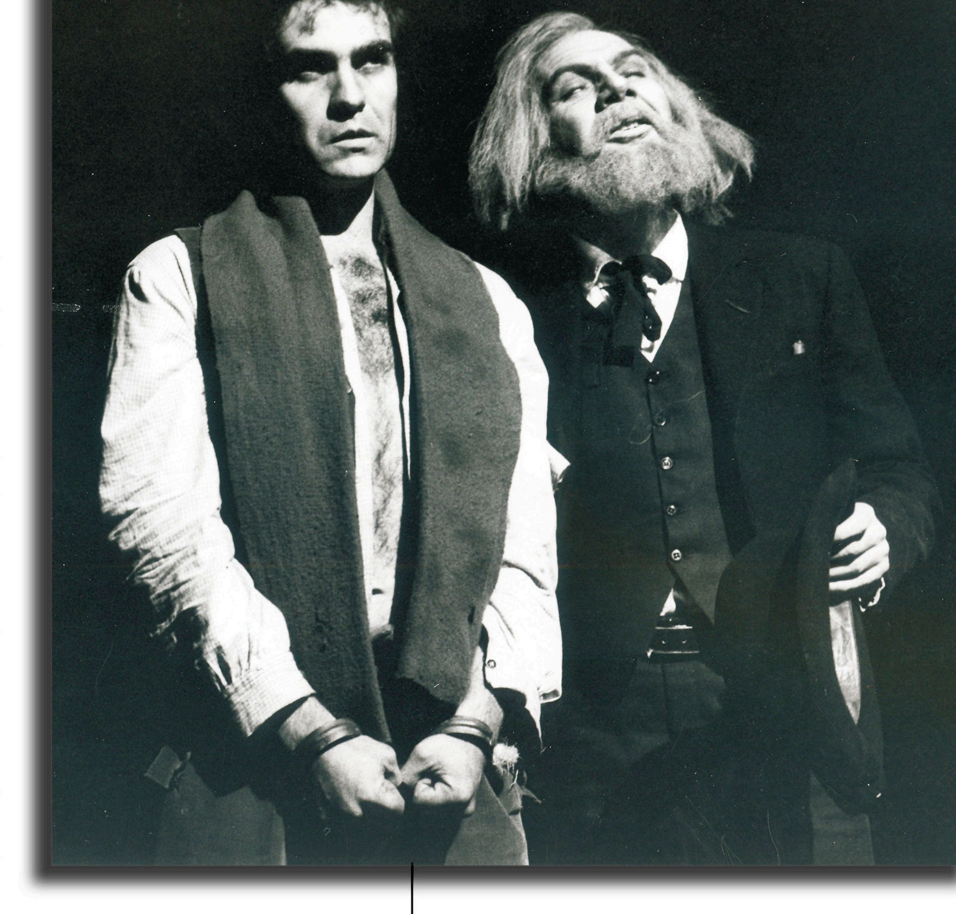
Las escenas VIII y X son estructuralmente necesarias para completar la trayectoria del Max "ciego" al Max "vidente". Por medio de su entrevista con el Ministro de la Gobernación y lo que allí sucede, y de su encuentro con la Lunares en un paseo con jardines con "*patrullas de caballería*" al fondo, Max llega a una conciencia completa de su verdadera situación personal: lejos de ser un héroe trágico es un pobre diablo incapaz de ninguna acción heroica ni positiva dentro de su contexto personal o social. Ha llegado, literal y figurativamente, al "fondo de los reptiles". La escena IX, por otro lado, queda estructuralmente fuera de esta trayectoria. Su función dramatica es menos defensible.[11] Simbólicamente, sin embargo, la escena IX representa la despedida del Max (Valle-Inclán?) modernista de Rubén Darío. Ni Max ni Valle-Inclán pueden continuar dentro de este "mundo" después de la toma de conciencia que han experimentado. Es significativo que en esta escena Max interviene más bien poco. Ya no es el ocurrente parlanchín que había actuado en la cueva de Zaratustra, opinando sobre todo y derrochando su ingenio o, más tarde, con los modernistas y en la "Delega". Ahora escucha la conversación entre Rubén y Latino y sus comentarios, como "Eterna la nada" que de vez en cuando tercia, son escépticos y pesimistas. Habla de la muerte, con la que parece estar obsesionado: "Rubén, acuérdate de esta cena", palabras que auguran su fin y que hacen eco de "la última cena". La despedida de Max y Rubén tiene, entonces, una doble función: indica la separación de estos dos amigos quienes irán por sendas distintas y anuncia la muerte de Max. El anacronismo de la presencia de Rubén, quien murió el año 16, es también un acto simbólico de despedida.

[11] De hecho, en la puesta en escena dirigida por José Tamayo, esta escena, con la que se abre la segunda parte de la representación, después del intermedio —y después de la escena magistralmente realizada, en el despacho del Ministro— es la de menos efecto. Me atrevería a asegurar que, por lo menos ese montaje no hubiese sufrido con su eliminación. Es posible que otros directores encuentren una forma de darle mayor impacto dramático en el contexto de la obra, como trató de hacer Elena Pimenta, pero equivocadamente, en mi opinión.

La escena undécima es esencial para destacar la trayectoria de Max hacia un compromiso con su realidad circundante. Es en esta escena en la que Max se da plena cuenta de que las circunstancias de esa fatídica noche le han conducido a un infierno: "Círculo dantesco", es la expresión que utiliza cuando, desesperado, al final de la escena, invita a Latino a que se tiren desde el viaducto. Pero esta vez Max no bromea.

La escena empieza con la frase de Max "También aquí se pisan cristales rotos", que es como la manera física de establecer contacto con ese trasfondo político-social que le ha estado rondando. La primera vez que Max comentó sobre los vidrios rotos que sentía bajo sus pies —en la escena cuarta— todavía no había

tomado pleno contacto con lo que significaban los disturbios callejeros que estaban teniendo lugar a su alrededor e iba ajeno a lo que estaba sucediendo. En esos momentos estaba únicamente atento a buscar su suerte en el décimo de lotería que era su esperanza de solucionar sus tribulaciones económicas y de redimir su miseria: "el capicúa de sietes y cincos." Ahora, en esta escena XI, está muy consciente de lo que está sucediendo y lo primero que hace es renegar de todos y, en particular, de "nosotros los poetas". Inmediatamente se escuchan los gritos angustiosos de "la Madre del niño" y Max desea saber "¿Quién grita con tal rabia?" Es la madre cuyo hijo ha matado una bala perdida. Entremezclados con esos gritos trágicos escucha Max, y por supuesto, el público, los comentarios inanes de los que se han reunido alrededor de esa pobre mujer: "La Autoridad también se hace cargo." "Son desgracias para el restablecimiento del órden." "El pueblo que roba en los establecimientos públicos donde se abastece en un pueblo sin ideales patrios". "El principio de Autoridad es inexorable", y cuando uno protesta, "con los pobres", otro añade que "Se ha matado por defender el comercio que nos chupa la sangre". Pero a estos comentarios se añaden replicas aún más inanes: "Y que paga sus contribuciones, no hay que olvidarlo." "El comercio honrado no chupa la sangre de nadie". "Nos quejamos de vicio"…etcétera. Es después de estos comentarios escuchados por Max, ahora consciente de lo que está pasando, que le pide a su compinche: "Latino, sácame de este círculo infernal".



Luces de bohemia. **Dirección: José Tamayo. Compañía Nacional de Teatro de México (1977)**

Al final de esta escena se reúnen todos los motivos más importantes que habían aparecido hasta ahora y puede verse cómo Max, ya sin lapsos, está comprometido plenamente con la situación político-social y se siente asqueado por

todos los intelectuales que han vivido y continúan viviendo engañándose a sí mismos, creando su arte al margen de la sociedad y de la realidad política que les circunda.

Se escucha de pronto "un tableteo de fusilada" que hace que la voz de la madre del niño muerto vuelva a oírse, traspasando a Max "con esa cólera trágica". Cuando Latino cínicamente comenta que en todo eso "Hay mucho de teatro", Max le impreca: "¡Imbécil!" Se hace saber la causa de la fusilada: "un preso que ha intentado fugarse". Max comprende y su rabia –*auténtica*— no le permite hablar: "Estoy mazcando ortigas." Adivina el fin de su compañero de celda y, por primera vez, da expresión clara a la circunstancia histórica que está viviendo:

> "La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza".

Y procede a repasar su actitud personal ante ella:

> "Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga".[12]

> "¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tu eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literature por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas,[13] llévame al viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo".

Don Latino, creyendo equivocadamente que Max continúa representando como hacía, horas antes, esa misma noche, le dice: "Max, no te pongas estupendo." Es evidente que no se ha compenetrado con la toma de conciencia de su amigo y continúa al margen de todo, dentro del vacío de su insulsa bohemia.

La única consecuencia viable y lógica para Max, como poeta, después de su toma de conciencia, es crear una forma de expresión artística en consonancia con la realidad aprehendida por él y a la que, anteriormente ha llamado, entre otras cosas, "trágica mojiganga". Hay varias cosas que se desprenden lógicamente de su experiencia:

1. Que "la tragedia nuestra no es tragedia".
   Que "los ultraístas son unos farsantes" (con lo que quiere dar a entender que todos los poetas que se dedican a crear Arte, siguiendo criterios puramente formales sin prestar atención a la expresión de la angustiosa situación social que les rodea, son falsos a sí mismos y a su medio).
2. La necesidad de crear un nuevo símbolo para el mimetismo artístico que reemplace el clásico "espejo". Se le ocurre que el más apto sería "el espejo cóncavo":

[12] Nótese el significativo oxymoron que ha sido inspirado por el contexto de esta misma escena: la tragedia del niño inocente, muerto por una bala de los que, supuestamente, defienden el orden público, yuxtapuesta a los inanes comentarios y actitudes de la gente. Y es, precisamente, el recuerdo de estos comentarios lo que le lleva a la denuncia de Latino.

[13] Las que se comentaron en la escena segunda y que constituyen la literatura que leen esas mismas personas que hacen el tipo de comentarios que indigna a Max.



Luces de bohemia. **Dirección: Lluís Pasqual. Centro Dramático Nacional (1984). (Fotos: Ros Ribas).**

"Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española (antes llamada "trágica mogiganga") sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada".

Porque,

"España es una deformación grotesca de la civilización europea".

Sin embargo,

"La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta."

Por consiguiente,

"Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas".

Y, por último, la invitación:

"Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España".

El Esperpento, acaba diciendo, no es una invención suya: "El esperpentismo lo ha inventado Goya".[14]

El objetivo de esta detallada y, posiblemente, tediosa presentación del argumento de *Luces de Bohemia* ha sido presentar paso a paso a la escena donde Valle-Inclán crea *la estética* del Esperpento en su contexto total. Es decir, como consecuencia lógica y *dramáticamente coherente*, de la toma de conciencia que gradualmente se ha ido operando en Max durante las escenas anteriores. Ahora que el Esperpento ha sido aislado como categoría estética –la única capaz de dar expresión a "toda la vida miserable de España", incluyendo, por supuesto, la del propio Max Estrella, este muere en las circunstancias "esperpénticas" tan bien conocidas.

De hecho, como se sugirió anteriormente, todo lo que acontece después de esta escena, la XII, es mera ilustración de lo esperpéntica que es esa vida miserable de la que habla Max. Hay, primero, el velorio; luego, el entierro en cuya escena reaparece Rubén Darío junto con el *alter ego* de don Ramón, el Marqués de Bradomín. En ella vuelve a reincidir Valle-Inclán en autorrepresentación al hablar el Marqués de haber elegido a Shakespeare por maestro "en el tiempo de mis veleidades literarias". Se refiere, naturalmente, a sí mismo y a sus primeras *Comedias bárbaras* y otras obras en las que utiliza una estructura y técnica sespirianas, como se apuntó.

Típicos de don Ramón son los comentarios que hace el Marqués sobre Hamlet y Ofelia y sobre los hermanos Quintero. La función dramática de esta escena en el cementerio es la de contrastar al recién enterrado poeta ciego Max Estrella (quien, después de todo, ha sido el único entre ellos que ha *visto*) con Rubén Darío, quien continúa en un mundo aparte, ajeno a la realidad cotidiana, y con el Valle-Inclán de las *Sonatas*. Don Ramón desea asegurarse de que identifiquemos al Marqués con él al hacer referencia a circunstancias personales: "Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme en mi pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura".[15]

La última escena de *Luces* es como el retorno al lugar del crimen. Latino ahoga su pena por la muerte de su amigo, o su culpabilidad por haberle dejado abandonado después de despojarle de su cartera con el número premiado de la lotería. Es importante esta escena, para remachar la visión que se ha presentado del botarate don Latino, un esperpento en sí mismo. Al llegar a sus manos un ejemplar de "la *Corres*" con la noticia del doble suicidio de la esposa e hija de Max, es posible que Latino se dé cuenta por fin de lo que *es* el Esperpento, cuya estética había creado en su presencia el poeta ciego antes de morir: al co-

[14] No es necesario ahora entrar de nuevo en la interpretación de esta escena tantas veces citada que puede verse en *RE-Visión del esperpento,* la versión corregida y aumentada de *Visión del esperpento*.

[15] Valle-Inclán había vivido en la finca La Merced, cerca de la Puebla del Caramiñal, desde 1913. En 1917, después de sus intentos de vivir de la tierra, su hacienda no prospera y su economía empieza a resentirse. Poco después decide regresar a Madrid. Lo de las tantas mujeres que ha amado, por supuesto, se refiere al personaje del Marqués de Bradomín.



Luces de bohemia. **Dirección: Helena Pimenta. Ur Teatro (2002). (Fotos: Ros Ribas)**

mentar Pica Lagartos que "El mundo es una controversia", refiriéndose a la ironía de ese suicidio ahora que Latino estaba en circunstancias de ayudarlas, éste le corrige exclamando: ¡Un esperpento!"

Para no insistir sobre material ampliamente comentado en *RE-Visión del esperpento*, no se hará aquí hincapié sobre la complejidad del procedimiento simbólico utilizado por Valle-Incán en esta obra. Pero es importante elaborar algo más sobre la significación de su título.

Se había apuntado en la versión original de *Visión del esperpento* y se ha reiterado en la publicada recientemente, que Valle-Inclán liga a Max Estrella con Homero, otro ciego visionario; con Belisario, el admirado héroe que termina su vida como pordiosero; y en ese estudio se ha recalcado la similitud del protagonista con Edipo quien, al ver la verdad de sus acciones se saca los ojos como gesto simbólico de su anterior "ceguera". En este contexto son muy significativas las siguientes palabras de Max dirigidas al Ministro de la Gobernación: "El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros". En el curso del análisis detallado de esta obra se ve claramente que *Luces*

es una demostración de esta frase. En este contexto, el título *Luces de Bohemia* y el apellido de Max, "Estrella", destacan dos sustantivos que contrastan con la oscuridad. Así, sólo una vez en la que Max dice "veo" está de veras alucinando —en la primera escena— porque, cuando vuelve a decirlo, en la escena de su muerte, de verdad *ve*, aunque metafóricamente. Teniendo esto en cuenta, si se repasa de nuevo la escena VI, uno de los momentos sin duda más importantes de esta obra, es posible esclarecer mejor el significado del título *Luces de Bohemia*; y es cuando el paria catalán, volviéndose a Max, comenta declaraciones del poeta que le parece que penetran claramente en *su realidad* (la del preso) y que es lo que les ha unido en el calabozo:

> Max. —¡Paria!... Solamente los obreros catalanes aguijan su rebeldía con ese denigrante epíteto. Paria, en bocas como la tuya, es una espuela. Pronto llegará vuestra hora.
>
> El preso. —Tiene usted *luces* que no todos tienen.

La segunda vez que el paria utiliza la palabra "luces" es aun más significativa:

> El preso. —Usted no es proletario.
>
> Max. —Yo soy el dolor de un mal sueño.
>
> El preso. —Parece usted hombre de *luces*. Su hablar es como de otros tiempos.
>
> (En ambos casos el énfasis es mío.)

Esta referencia a *luces* con el sentido de *clarividencia e inteligencia penetrante* es importante para comprender la transformación de Max. Teniendo en cuenta su toma de conciencia y el contexto en que se lleva a cabo, Max resulta ser el único "hombre de luces" en esa bohemia madrileña. El título es ambiguo como el de *Martes de Carnaval*, pero es evidente que el texto citado de esta escena crucial en el desarrollo de la obra elucida su significado y da la llave para su interpretación.

Coda: Nota sobre las dos versiones

La versión de *Luces* de 1924 da, por primera vez, la lista de personajes como "*Dramatis Personae*" y la significativa y esencial acotación "*La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento*". Ante todo, Valle-Inclán añade tres escenas completas y perfectamente acopladas entre las escenas I y IX; esto es, después del proyectado suicidio y antes de la muerte de Max. Inserta, así mismo, varios comentarios de tono histórico político, y hace varios cambios estilísticos, sobre todo en los diálogos. Por último, realiza una serie de reajustes indispensables para la perfecta integración del material añadido.[16]

[16] No es necesario aquí reproducir en detalle lo que puede verse en *RE-Visión del esperpento*.

En otras palabras: para que el argumento de la obra tuviese estructuralmente un desarrollo coherente, era evidente que le faltaba algo a la primera versión de 1920. Valle-Inclán lo comprendió así y añadió lo que se ha apuntado para que su obra adquiriera consistencia dramática. Si, como se ha tratado de demostrar, el argumento de *Luces* consiste en la gradual toma de conciencia de su protagonista que se efectúa por medio de una serie de experiencias que gradualmente mezclan lo que al principio aparece como mero trasfondo. Por ejemplo, la primera escena añadida (la II en 1924) en la librería de Zaratustra con su indispensable acotación "*Un retén de polizontes pasa con un preso maniatado*".[17] Luego viene la "aventura" del poeta ciego que rueda sin rumbo por la bohemia de un "Madrid absurdo, brillante y hambriento" y que ocupa el primer plano de la obra. Pero era indispensable que hubiese un primer momento en el cual se estableciera un contacto directo entre ese transfondo —de carácter político social— y ese primer plano protagonizado por el poeta ciego. Ese contacto se cumple con la segunda escena añadida —la VI de 1924— que toma lugar en la celda No. 2 entre Max Estrella y el paria catalán. Este primer contacto, de tipo más personal, no es suficiente, sin embargo, para que Max llegue a la plena realización de la situación del mundo en que se mueve y el lugar que él ocupa. Para que llegue a esta realización es necesario que Max sea testigo presencial de una tragedia ocasionada por los disturbios de esa noche que le han estado rondando. La tragedia es tan honda como gratuita: el asesinato involuntario de un niño inocente. Pero esta tragedia tiene un contexto absurdo: la reacción de un grupo de ciudadanos que observan y comentan el dolor de la madre. Esto ocurre en la tercera escena añadida —la XI de 1924. Es aquí, en esta escena donde también concluye el *argumento secundario* (si hay que llamarlo de algún modo) de la "pasión y muerte" del paria catalán que se inició en la primera escena añadida. Max Estrella ha tenido un papel "testimonial" en este argumento secundario. Ahora, al terminar la tercera escena añadida (XI), no sólo podemos constatar que Max *ve* sino, además, comprender por qué ha llegado a ver con tan meridiana claridad la vida de los españoles como un "círculo dantesco". Valle-Inclán colocó, intencionadamente (no hay nada gratuito en *Luces*), la última escena añadida a continuación de la aventura con la Lunares, en la que Max pierde sus últimas ilusiones, y la antepuso a los últimos momentos del poeta en el quicio del portal donde habrá de morir pero sólo después de ofrecer su explicación técnica de las experiencia que ha sufrido esa noche.

Las tres nuevas escenas de 1924 forman un conjunto por medio del cual Valle-Inclán plantea la trayectoria de Max desde una posición marginal a una posición testimonial y acusadora. Las escenas añadidas, así como todas las otras frases y palabras que él agrega a su versión de 1924, dan no sólo "una nueva orientación

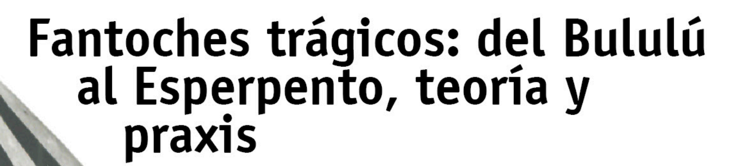
[17] Curiosamente, la exclusión de esta acotación en el montaje de José Tamayo y que luego él me dijo que había sido un descuido, fue el rayo que me iluminó, por primera vez a pesar de múltiples lecturas previas, el verdadero argumento de esta obra: es decir, la gradual toma de conciencia de Max. Es por eso que es importante que los directores que montan estas obras estén muy conscientes de lo que su autor desea expresar antes de tomarse libertades con el texto.

a la definición y visión del esperpento tal y como las expresó Max en 1920", (*RE-Visión*, p. 107), sino que convierten lo que fue el *esbozo* de una obra dramática en una coherente e importantísima dramatización, presentada en forma sintética, de su propia toma de conciencia.

Valle-Inclán empieza con esta obra a explorar la naturaleza del problema político-social de *su* España mediante un proceso apasionado de autoexamen, a la vez que reafirma la autonomía del arte y de la invención, que prefiere al naturalismo. Además, como en el caso de Picasso, no teme a la experimentación y búsqueda de nuevas formas de expresión. En otras palabras, no sólo no tiene miedo a cambiar sino que, al revés, comprende la necesidad de cambiar para ajustar su arte a la nueva visión que va adquiriendo de la realidad que él desea expresar.

Los cuernos de don Friolera
De Edipo a Otelo

Si en *Luces de Bohemia* Valle-Inclán dramatiza cómo un artista llega a concebir el nuevo género que denomina Esperpento, en *Los cuernos de don Friolera* elabora su nueva estética pormenorizando algunos detalles y presenta la inmediata aplicación de su teoría estética creando, ante el público, un nuevo Esperpento. Así como en *Luces* concibió a su protagonista utilizando el molde de grandes héroes y poetas ciegos, como Edipo, Belisario, Homero, en *Friolera* el protagonista está concebido en el molde de los grandes *héroes* trágicos del honor: Orestes, Horacio, Otelo, Gutierre. En *Luces* dramatiza Valle-Inclán el gradual proceso por medio del cual el protagonista logra distanciarse y observar su situación no en términos de una tragedia personal sino en el contexto de una "trágica mojiganga" histórica y social para la que encuentra una adecuada expression artística. En *Friolera* se elabora más sobre el procedimiento del distanciamiento artístico utilizando la explicación que Valle-Inclán había ofrecido sobre las tres maneras de ver el mundo estéticamente —de rodillas, en pie, o levantado por el aire— de las cuales escoge la última. Esta "tercera manera" de ver la circunstancia española, es decir, "desde un plano superior", y de mirar a los españoles como títeres "inferiores a él", da como resultado que la tan cacareada "tragedia de España" le parezca una farsa a la vez inquietante y cómica. Para resumir, lo que destaca Valle-Inclán en estos dos Esperpentos es "en cuanto a estilo, una sistemática deformación *a lo grotesco*; en cuanto a la tradición, una nueva versión de la tragedia; en cuanto a la perspectiva, la enajenación; y en cuanto al contenido, la historia de España" (*Visión del esperpento*, p. 25).



Fantoches trágicos: del Bululú al Esperpento, teoría y praxis

En el "Prólogo" de *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán nos ofrece las premisas estéticas sobre las que basará su nuevo Esperpento: expresa su deseo de captar la tragedia humana desde una perspectiva distanciada —"desde la otra orilla"— lo más lejana posible a la perspectiva afectiva que nos conduciría a la identificación y a la simpatía por la condición humana de esa "tragedia". El *Ferfrendung* de Berthold Brecht muy *avant la lettre*.

El único modo de poner en práctica tales principios estéticos es adoptando una "dignidad demiúrgica" similar a la que don Estrafalario detectó en el compadre Fidel cuando éste representó su Bululú. Así será posible establecer la relación autor-fantoche como única posibilidad de crear esa actitud. Las dos partes del "Prólogo" dramatizan el cómo se llega a estas conclusiones enunciadas: primero, por la discusión de la pintura, que demostró que desde una perspectiva supra-humana, nada de lo humano es trágico ni cómico, y lo que parecería ser profundamente trágico desde una perspectiva humana —el ahorcarse de un pecador— desde el nivel supra-humano del Diablo puede causar risa o sernos indiferente; y que, por consiguiente, ni siquiera la perspectiva del

***Los cuernos de don Friolera*. Dirección: José Tamayo. Compañía Lope de Vega (1976) (Fotos: Gyenes)**

Diablo puede crear el completo distanciamiento deseado. Segundo, que, como el compadre Fidel sólo trataba de divertirse gratuitamente con las peripecias creadas por él mismo para su criatura, don Friolera, al divertirse así está creando la verdadera "perspectiva de la otra orilla" que nos demuestra que él puede "considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque", actitud que, precisamente, es la que desea asumir el autor y que, de hecho, asume al presentar seguidamente *su versión* del mismo argumento que utilizó el popular Bululú: su "Trigedia de los cuernos de don Friolera".

Para la elaboración que hace el autor de la situación que presentó el Bululú crea personajes infra-humanos, hombres fantoches, y los pone dentro de las circunstancias que les permitirán desarrollar un drama arquetípico de celos y honor. El autor lo hace utilizando, a un tiempo, la tradición universal, mencionada anteriormente: Orestes, Horacio, Otelo, a la cual agrega la perspectiva calderoniana, base concreta del estricto código del honor que victimiza al teniente don Friolera. Amplía esta perspectiva calderoniana al mencionar obras de sus epígonos más recientes: Echegaray, Sellés, etc. Y no hay que olvidar que en el "Prólogo" don Estrafalario había introducido también la perspectiva sespiriana al comparar la representación del tabanque del compadre Fidel con *Othelo*. Esta es la vertiente literaria en la que coloca Valle-Inclán su nuevo Esperpento de *Los cuernos de don Friolera*.

La elaboración que presenta el autor de una situación arquetípica antes presentada en el Bululú le permite ampliar al ámbito de su obra y aunar a la ilustración de la teoría estética enunciada por don Estrafalario, su contexto histórico-social sin el cual no habría Esperpento. Valle-Inclán había explicado en una ocasión que si el destino del hombre no ha cambiado, los hombres de hoy no son todo lo grandes que debieran para soportar el gran peso de los antiguos infortunios y de las antiguas pasiones. En su explicación utilizó precisamente a Friolera para ilustrar la ridícula desproporción que existe entre el personaje de hoy y el antiguo dilema que debe soportar: "En *Los cuernos de don Friolera*, el dolor de éste es el mismo de Otelo y, sin embargo, no tiene su grandeza". Por eso el compadre Fidel convierte a Otelo, para divertirse, en la *friolera* de un fantoche. Y don Estrafalario, que comprende muy bien el dilema, cree que si "la tragedia del moro Otelo" se convierte en "los cuernos del moro", no dejarían por eso de problematizarse los temas del honor, de la pasión y de la muerte. El distanciamiento estético logra que Otelo y Friolera, el "deshonrado" trágico y el "cornudo" del Bululú, se fundan para dar una versión más exacta de la condición tragicómica del hombre tal y como es hoy. Porque según se desprende del comentario de don Ramón citado anteriormente, el héroe moderno no puede ser ni totalmente trágico ni simplemente cómico sino ambas cosas a la vez. En comprender esto y expresarlo teóricamente y, más aún, en ilustrarlo con una obra genial, Valle-

Inclán se adelanta en muchos años a Thomas Mann, a Anouilh, a Ionesco y a muchos otros que luego han llegado a similares conclusiones.

La genialidad mencionada en el párrafo anterior es que Valle-Inclán haya logrado presentar una situación potencialmente trágica y angustiosa —la del hombre ya maduro a quien se le anuncia de pronto que su mujer le engaña con otro— envuelta en un ambiente de farsa ridícula —"¿Y quién será el carajuelo que le ha trastornado los cascos a esa Putifar?"— pero haciendo que sea el propio Friolera quien la reduzca a un nivel fársico. Friolera pasa de una consideración seria, digna de un Gutierre —"El principio del honor ordena matar"— a la conclusión, muy realista, del ridículo papel que hace el cornudo en nuestra sociedad para quien la tragedia personal de alguien no es sino un espectáculo para que "la galería" se divierta gratis. Aquí, el presunto cornudo logra distanciarse lo suficiente de su situación, a la que no se le niega su lado trágico y angustioso, para objetivarla con una visión impersonal y realista. Así Valle-Inclán logra un *doble* distanciamiento: primero, el que obtiene al poner en práctica la estética "de la otra orilla" propuesta por don Estrafalario; es decir, la de utilizar la manera demiúrgica del compadre Fidel que es la que ha asumido al presentar *su versión* de la situación arquetípica. Y, segundo, al demostrar Friolera —el mismísimo protagonista— que en la "realidad" la tragedia de *uno* es para los *otros* mero espectáculo, objeto de diversión, y nunca una tragedia con la que puedan identificarse y derivar de ella "terror y compasión".



***Los cuernos de don Friolera,* montaje de José Estruch. Cía. Club de Teatro de Montevideo (Uruguay), 1955.**

Si al llegar a esas conclusiones Friolera resuelve que "este mundo es una solfa", ya se había mencionado que, para Max Estrella, la vida que le circunda vista desde una perspectiva distanciada, es decir, como espectáculo, es un *esperpento*. Ambos protagonistas llagan a la misma inteligencia. La diferencia entre ellos estriba en que mientras el poeta ciego rehúsa la posibilidad de asumir su papel trágico, Friolera termina cayendo en la tentación de ofrecerse como espectáculo para la "galería". Y mientras éste culmina su vida con un crimen de "honor",



aquél muere creando una nueva visión crítica para contemplar el mundo: *uno se libera, el otro no*. Es posible que en estos dos Esperpentos Valle-Inclán dramatice la diferencia esencial entre el hombre corriente y el poeta.

El procedimiento utilizado por Valle-Inclán en *Los cuernos* para dar el contexto histórico-social dentro del cual se desarrolla el argumento, es similar al que se analizó en detalle en *Luces*. Es decir, que gradualmente se va presentando como trasfondo de la acción hasta que llega el momento en que trasfondo y acción se compenetran íntimamente produciendo el efecto deseado que es el de demostrar que la acción es consecuencia del medio en que se desarrolla; sólo que, en vez de presentarlo a la manera naturalista de causa y efecto, se hace por el procedimiento de la yuxtaposición. Por ejemplo, se pasa por asociación de la insinuación que hacen unos matuteros de que Pachequín, el barbero vecino de los Astete, está "camelando" a la mujer del Teniente, alias don Friolera, a las relaciones ilegales que éste ha tenido con los contrabandistas. De la conversación se desprende que Friolera se ha dejado sobornar desde hace muchos años a cambio de hacer la vista gorda y permitir las actividades ilegales de los matuteros.[18] Que ahora el precio de su venalidad haya subido es causa, en parte, porque le han ascendido a teniente y siempre hay que pagar "los galones"; y en parte, como dice Pachequín, porque "hoy los duros son pesetas"; se achaca esta inflación a la Guerra Mundial (del 14) y se le echa la culpa al Kaiser. La conversación toma un carácter político y se habla de los disturbios recientes y, particularmente, del terrorismo que asola Catalu-

[18] Es evidente, después de la publicación del libro de Manuel Domínguez Benavides, *El último pirata del Mediterráneo* (Barcelona, 1934; Moscú, 1953; México, 1977) y el de Bernardo Díaz Nosty, publicado en Madrid en 1977, que las referencias al contrabando del tabaco y a los sobornos son alusiones a las actividades de Juan March, tan comentadas por todos durante esos años. Para los años 1921 y 1922, March encontró sus primeras dificultades *serias* con el Gobierno cuando Cambó fue nombrado Ministro de Hacienda.



Los cuernos de don Friolera. Dirección: Pedro Álvarez-Ossorio. Centro Dramático de Évora (Portugal, 1994)

ña: "La España de cabo a cabo hemos de verla como está Barcelona". La acción de *Los cuernos de don Friolera* toma lugar entre los años 1920 y 1921.

Después de esta escena —la tercera— es fácil darse cuenta de que el teniente don Friolera, militar y hombre "honorable", obsesionado por la posible ofensa que su mujer la ha infligido no sólo a él, sino también al Cuerpo de Carabineros al que pertenece, es, no obstante, un militar deshonesto que acepta sobornos de contrabandistas, situación, por otra parte, que a todos les parece como algo normal. Además informa que todo el país está en condiciones lamentables: *nadie* parece ser honrado, un hecho que se confirma más tarde en la escena del "Tribunal de honor" en que aparecen los tenientes Cardona, Rovirosa y Campero. Sin embargo, rige una implacable y puntillosa observancia de un rígido "código de honor". A partir de esta escena la situación arquetípica de origen literario (Otelo, Gutierre, etc.) y el trasfondo político-social, de origen histórico, marcharán conjuntamente alcanzando un desarrollo progresivo.

Una vez sentado el compromiso de "honor" en que Valle-Inclán coloca a su protagonista, desarrolla un triple plan irónico: ni el carabinero atormentado por la posible pérdida de su honra, ni los miembros del cuerpo a que pertenece, ni la sociedad a la que este cuerpo se supone que sirve honradamente, son gente honorable. El sentimiento (externo) del honor social, especialmente en relación con el amor conyugal, crece en igual medida que va menguando el sentido de la honorabilidad individual (interno). Sin embargo, ese externo código de honor se acepta de manera tan implícita que su observación, no importa la forma bárbara que asuma, no sólo se acepta, sino que se celebra: "Teniente Astete, si su declaración es verdad, ha procedido usted como un caballero. ¡Excuso decirle que está interesado en salvarle el honor del cuerpo! ¡Fúmese usted un habano!", le dice el Coronel después de que Friolera le confiesa su crimen de honor. Una sociedad donde pueden suceder estas cosas tiene que estar radicalmente enferma y deformada. En efecto, el país atraviesa una situación política insostenible donde reina el caos, el contrabandismo, el asesinato político —el de Dato, que sucedió el 8 de marzo de 1921, que se menciona en la escena séptima— los desastres militares: Melilla, etc. Y toda la sociedad es igual, desde el contrabandista hasta el Rey. Todo está regido por la arbitrariedad; no hay justificación lógica para nada. Ni siquiera para el encono que muestra doña Tadea Calderón contra el pobre Friolera. El anónimo que le tira con una piedra y que desencadena la "tragedia" de éste ni siquiera puede justificarse, como en el caso del Bululú del compadre Fidel, por un deseo de diversión. Es una acción gratuita y maliciosa cuyas consecuencias, eso sí, se convierten en espectáculo "para la galería". Todo este absurdo, sin em-

Los cuernos de don Friolera. **Dirección: T. Martín/ A. Cienfuegos. Cía. La Quimera (1994). (Foto: L. Laforga)**

bargo, no proviene de una abstracta creencia, preconcebida, de que la vida es caótica y absurda —como en las piezas de Beckett, Ionesco, Asimov, etc.— sino que, por el contrario, refleja por desgracia una situación real. Es decir que no es sólo "literatura", como diría don Estrafalario.

En el "Epílogo" reintroduce Valle-Inclán a sus "teóricos", don Estrafalario y don Manolito, cuya discusión final es, naturalmente, literaria. Don Estrafalario, quien ha escuchado un romance de ciego en el que se contaban las "hazañas" de Friolera, repudia la literatura popular cuando está contaminada, como en estos romances, de la literatura tradicional. Este contagio de la literatura *de tradición castellana*, que había sido criticada directamente en el "Prólogo", es malo. Hay que recordar que don Estrafalario al elogiar el "tabanque" del compadre Fidel aseguró que no era de tradición castellana sino "portuguesa y cántabra y tal vez de la montaña de Cataluña". Según él, la literatura española de tradición castellana no ha avanzado más allá de los libros de caballerías: "ni *Don Quijote* ni las guerras coloniales" han servido de nada. Esta yuxtaposición de la obra literaria más importante de la literatura española y las guerras coloniales implica, muy claramente, la crítica de toda esta tradición que representa la España oficial. Los españoles, se deduce, no han aprendido su lección. A pesar del *Quijote*, se siguen escribiendo esa "jactanciosa" literatura que escogió la ruta del "honor teatral y africano de Castilla" —obras como *El Gran Galeoto*, *La pasionaria*, *El Nudo Gordiano*, *La desequilibrada*, obras mencionadas por Valle-Inclán, indirectamente, en los cartelones que le sirven de trasfondo al "Epílogo"— o el "periodismo ramplón" de esas "coplas de toreros, asesinos y ladrones" —como los del romance de ciego comentado en ese mismo "Epílogo"— ese arte popular malamente influido por la literatura culta. Por un lado, Calderón, cuya tradición continúa intacta en Echegaray, Sellés, Cano, etc.; por otro, el arte tradicional español, el Romancero, que mantienen los romances de ciego, obstinados en recoger los mismos temas de aquella literatura "culta". En cuanto al mundo de la política, tampoco han escarmentado los españoles: la tradición centralista castellana no aprendió nada de las guerras coloniales. Se siguen cometiendo los mismos errores: Cuba, Filipinas y, más recientemente, Marruecos. El

pasado desastre del 98 corre parejo con el reciente de Melilla. ¡Qué lejos están esa literatura "jactanciosa" y ese "vil romancero" de aquel ingenuo tabanque que vieron don Estrafalerio y don Manolito en la raya de Portugal!

He aquí el verdadero sentido del Esperpento tal y como Valle-Inclán lo presenta en *Los cuernos de don Friolera*. Pretende la *regeneración del teatro español* tratando sus temas tradicionales con un sentido "malicioso y popular". Todos estos temas hay que mirarlos a distancia, como si ya estuviéramos exentos del bien y del mal, como si fuéramos inmortales. La única forma de lograrlo es asumir la actitud demiúrgica y establecer la relación hombre-muñeco como paralela a la de Dios-hombre. Además, es importante advertir que este "sentido malicioso y popular" es lo que descubrió Valle-Inclán en los carnavalescos espejos cóncavos del Callejón del Gato. Nadie puede observar su imagen en tales espejos, por más ínfulas que tenga, sin reconocerse, a pesar de la distorsión grotesca, en la imagen reflejada. Nada logra que nos veamos con más objetividad, con mayor distanciamiento afectivo, que esos espejos cóncavos donde nuestra figura se descompone y aparece como la de otra persona cuyo aspecto, sin ser exactamente el nuestro, tiene un grotesco parecido para que percibamos el peligro de lo que pudiéramos llegar a ser. El reflejo de la luna cóncava es, pues, una advertencia. El reflejar en esa luna aspectos de la vida social y política de la España de su tiempo constituyó la advertencia de Valle-Inclán para sus contemporáneos. En este sentido sus Esperpentos pueden constituir, funcionalmente, la "tragedia" moderna. Una de las funciones que asumió la tragedia clásica en su momento culminante, según el poeta y crítico W. H. Auden, fue la de constituir una advertencia. Si el "héroe épico" constituía un ideal inalcanzable, el "trágico" constituía un ejemplo —*exemplum*— inimitable y, por ende, una advertencia.[19]

[19] Las anteriores conclusiones ya habían sido presentadas en *Visión del esperpento* y reiteradas en la nueva edición, *Re-Visión del esperpento*. Me ha parecido indispensable repetirlas aquí dentro del contexto de la trayectoria del teatro de Valle-Inclán. Como se ha visto, los Esperpentos dependen del trasfondo histórico que Valle-Inclán utiliza como la contrapartida de sus argumentos. Los directores de escena, entonces, deben ser muy conscientes de la importancia de ese trasfondo al concebir sus montajes.

Intensificación de lo grotesco

Es preciso notar que en *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán intensifica el uso de elementos grotescos empezando por los personajes en quienes no encontramos nada que les redima de su condición de verdaderos fantoches. Si en *Luces de Bohemia* hay personajes grotescos enteramente desposeídos de cualidades humanas, como Latino, Zaratustra, Dorio de Gádex y sus amigos, todos los cuales son más fantoches que personas, lo mismo no puede decirse de Max Estrella, ni de su mujer, ni del paria catalán. En cambio en *Los cuernos* los tres protagonistas y todos los demás personajes están reducidos al nivel de fantoches. "Ello hace", como dice Hormigón, "que los hechos sean radicalmente grotescos, que se acentúe el antiheroísmo". Y luego añade algo de suma importancia:

> Tampoco aquí en *Los cuernos* ningún personaje monopoliza el espacio y el tiempo. Ninguno se erige en la conciencia única, juzgadora de los hechos. Lo grotesco, utilizado sistemáticamente, amplía los comportamientos sociales de los personajes, y los ofrece distanciados en el interior de la propia convención teatral en que la obra surge (371).

Por lo que ya se ha dicho sobre *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de don Friolera* se puede deducir la siguiente conclusión. En la primera obra Valle-Inclán dramatiza los factores y circunstancias que llevan a un artista a una visión capaz de captar la desatinada e inquietante realidad que le circunda en toda su dimensión histórica. Y una vez captada esa visión, encuentra la fórmula por medio de la cual se puede expresar artísticamente; y así crea el Esperpento. Si Max logra captar la visión esperpéntica de la realidad es sólo porque encuentra en ésta elementos no esperpénticos que, entonces, le permiten aislar el "virus" esperpéntico (para utilizar una metáfora científica). Es el mismo problema de las esencias; sin la bondad no comprenderíamos ni detectaríamos la maldad; sin la belleza, la fealdad; sin algunos vestigios, por lo menos, de heroicidad y de humanidad, no podríamos llegar a ver la grotesca y fantochesca circunstancia que cunde por todas partes. Una vez que hubo entrado en la esencia de lo esperpéntico, Valle-Inclán pudo crear su segundo Esperpento en el que elabora su metodología expandiendo el concepto de la visión distanciada y de la perspectiva fantochesca. Entonces puede presentar el fenómeno "químicamente puro" y así lo hace, en efecto, tanto en *Los cuernos* como en los dos Esperpentos siguientes: *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*.



***Luces de bohemia.* Dirección: José Tamayo. Compañía Nacional de Teatro de México (1977)**

Interludio polémico

Si se insiste en lo que se ha expresado en el apartado anterior es porque varios críticos han dado en apuntar que los Esperpentos de Valle-Inclán no son ilustraciones adecuadas a su teorización sobre ellos; que no existe, en fin, una

visión consistente desde "el aire". Buero Vallejo, para destacar el más importante entre ellos, dice que hay muchos personajes "en la galería esperpéntica de don Ramón" que han sido contemplados "en pie". "Y no sólo con ternura sino a punto, casi, de arrodillarse ante ellos". Y menciona como ejemplos al paria catalán, a la madre del niño asesinado y al albañil de la escena XI de *Luces*, y al propio Max, su mujer y su hija.[20] Pero, precisamente, es que lo que le permite a Max Estrella ver el esperpento es el contexto absurdo en que estos personajes humanos se mueven, como se apuntó al analizar la escena XI. Lo que hace un Esperpento de la "tragedia" del niño muerto es el contexto en que está situada: los comentarios inanes de los que rodean a la madre y al albañil. Sin las observaciones de éste no tendríamos los inanes comentarios del Empeñista, del Retirado y del Tabernero.

Es obvio que la muerte de un niño inocente es siempre trágica. Nadie sabía esto mejor que don Ramón que sufrió tal experiencia. Pero hay que admitir que el contexto en que sucede en *Los cuernos de don Friolera* esa "tragedia" se convierte en Esperpento. Es posible que no se entiendan bien las palabras teóricas de Valle-Inclán que hay que ver cómo y en dónde aparecen. Lejos de aparecer aisladas de la práctica, como tanta teoría sobre el drama que autores teatrales de nuestro siglo han propuesto, don Ramón las incorpora en obras de teatro dando así la oportunidad de verlas inmediatamente ilustradas magistralmente. Entonces, cuando Valle-Inclán habla del Esperpento y de una perspectiva de demiurgo —distanciada— no excluye de la realidad captada con esa visión, los aspectos trágicos o humanos. Sólo que en vez de aislarlos y enfocarlos de modo que se pueda destacar sólo el aspecto *trágico* o *humano*, los presenta con un amplio contexto de dislates, también muy *humanos*, que nos dan una visión más amplia de esa realidad; es decir, su circunstancia. Es en esa visión más amplia —porque vista desde "el aire"— que esas "tragedias" dejan de serlo en sus cualidades esenciales y se convierten en Esperpentos. Los siguientes textos de Valle-Inclán sirven para aclarar lo que se ha venido diciendo:

> Los españoles nos colocamos siempre por encima del drama y de los intérpretes. Nos sabemos siempre moviendo a capricho los hilos de la farsa. Cervantes se siente superior a Don Quijote. Se burla un poco de él, se compadece, a veces, de sus dolores y locuras, le perdona sus arrebatos, y hasta le concede la gracia de una hora postrera de cordura para conducirlo, generoso, a las puertas del cielo. Los autores españoles, juvenilmente endiosados, gustamos de salpicar con un poco de dolor la existencia que creamos. Tenemos áspera la paternidad. Por capricho y por fuerza. Porque nos asiste la indignación de lo que vemos ocurrir fatalmente a nuestros pies. España es un vasto escenario elegido por la tragedia. Siempre hay una hora dramática en España; un drama superior a las facultades de los intérpretes. Estos, monigotes de cartón, sin idealidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones más sublimemente trágicas. Don Quijote ha de encarnarse en un Quijote cualquiera.

[20] Ver sus *Tres maestros ante el público*, 117-120.

Los médicos diagnostican de fisiología ambigua los arrestos dramáticos de Don Juan. Todo nuestro censo de población no vale lo que una pandilla de comiquillos empecinados en representar el drama genial de la vida española. El resultado, naturalmente, es un esperpento [...] (Madrid, Vida altiva..., 345-346).

Don Ramón reitera en este Segundo texto:

El español está siempre por encima de sus personajes. Es un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior. Cuando siente ternura por ellos procura no demostrarlo o da a sus expresiones un toque burlón. [...] La crueldad, la indiferencia ante el dolor es una cualidad muy española. [...] El español es cruel por escepticismo. Sabe que el dolor ha existido siempre y siempre existirá, pues, como el sol, amanece para todos. Siendo así, no vale la pena de tomar actitudes violentas y lo deja pasar, encogiéndose de hombros. (R. Gómez de la Serna, 138-139)

***Luces de bohemia*. Dirección: Dieter Reible. Bühne der Stadt de Kiel (1974)**

Sin el ingrediente "trágico", pues, Valle-Inclán hubiese escrito sólo "farsas grotescas", a lo Arniches. El Esperpento es más que una "farsa grotesca" y más que una "parodia" –como suele decirse pasando por alto su complejidad; es una redifinición del sentido trágico de la vida y también una manera nueva de dar forma a la tragedia tradicional. Porque Valle-Inclán, como harían posteriormente los autores del teatro del absurdo, no hace sino reelaborar la visión trágica para que se ajuste mejor al tenor de la vida moderna y, como ha dicho uno de estos autores años después,

La tragedia presupone la culpa, la desesperación, una visión de terror y un sentido de responsabilidad. En los retablos de *Polichinela* de nuestro siglo, sin embargo, ya no hay más personajes verdaderamente culpables y por eso faltan hombres que sean responsables de sus acciones. Siempre será el "no pudimos menos", y el "no hubo remedio". Y, claro está, suceden cosas sin que nadie sea responsable de ellas. Todos se sienten empujados por los hechos y se ven atrapados en la corriente de los sucesos. Somos colectivamente culpables, estamos colectivamente encadenados.

> [...] No merecemos para nuestra vida más que comedia. Nuestro mundo nos ha llevado tanto a lo grotesco como a la bomba atómica y así es como tal mundo se parece al de Hieronymus Bosch, cuyas pinturas apocalípticas son también grotescas.[21]

Para concluir este apartado, en todos los Esperpentos se encuentran como ingrediente esencial esos toques "trágicos" y "humanos". Sólo que vistos "a distancia" en su contexto, dejan de serlo. Así, el dolor y la angustia de Collet y Claudinita en la escena XIII de *Luces* —el velorio— aparecen en el contexto de un Latino borracho diciendo dislates; de unos mequetrefes modernistas que dicen cosas tan sentidas como "ya no proyecta sombra"; y de una grotesca discusión sobre si Max está verdaderamente muerto, resuelta por el Cochero de las Pompas Fúnebres al ponerle "un mixto en el dedo pulgar de la mano". Es evidente que Valle-Inclán no está "a punto, casi, de arrodillarse" ante el dolor de esos dos personajes porque si lo estuviese no lo pondría en tal contexto. El Esperpento consiste en una visión total y no pueden destacarse elementos aislados para comprobar si están vistos "de rodillas, en pie o en el aire".

[21] F. Düerrenmatt, "Problems of the Theatre", *Tulane Drama Review*, Oct. 1958, 3-26. (Traducción nuestra, citada en *Re-Visión del esperpento*). Es como si el dramaturgo y crítico alemán hubiese tenido en mente no sólo los comentarios de don Ramón citados anteriormente, sino también la escena XI de *Luces de Bohemia*.

Los dos últimos Esperpentos

En 1926 y con el subtítulo de "novela" apareció *El terno del difunto* en el No. 10 de la colección "La Novela Mundial", publicada en Madrid por Rivadeneyra. En 1930 volvió a aparecer con el título de *Esperpento de las galas del difunto*, como la primera del tríptico que, conjuntamente con *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*, constituye el volumen *Martes de carnaval*. Hay, por supuesto, variantes y añadidos en el texto cuya importancia se indicó en el libro *Visión del esperpento* y se reiteró en *RE-Visión del esperpento*. Por eso no es necesario reincidir excepto para reiterar que la mayor parte de las interpolaciones son de carácter histórico y convierten la "novela" *El terno del difunto* en el *Esperpento de las galas del difunto*. Se analizará el texto tal como aparece en *Martes de carnaval*. Se recapitularán algunos aspectos esenciales del argumento para comprender mejor los elementos estéticos que sostienen esta obra.

Las galas está estructurada en siete escenas, sin ninguna agrupación formal, en las que se presenta, a través de una serie de coincidencias que se acercan peligrosamente a la literatura de folletín, los efectos de una guerra indeseable y bastardeada en un soldado repatriado de Cuba. La experiencia militar de esta guerra que trae el *sorche*[22] a cuestas le ha abierto los ojos en cuanto al ambiente de corrupción y de ambiciones personales que reinó entre los oficiales

[22] Es interesante notar cómo, hasta lingüísticamente, Valle-Inclán codifica su obra para indicarnos de qué guerra se trata. La palabra "sorche", según Corominas (*Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Franke, Berna, 1970, V. IV, 282) es expresión familiar que significa "soldado muy bisoño", en catalán y en portugués *sorge*, probablemente tomados del ingles *soldier*. Los únicos momentos en que pudo entrar el vocablo en la Península son: la Guerra de la Independencia, cuando Wellington vino con sus tropas inglesas, o la Guerra de Cuba, donde os soldados españoles se enfrentaron con los "*sorches*" norteamericanos. Aquí, por supuesto, tiene que ser esta última.

del ejército español de ultramar. El efecto de esta experiencia produce la total desmoralización del soldado Juanito Ventolera, un hombre, ya desde el principio de la acción, completamente amoral. Es esta amoralidad, y su causa, lo que el autor destaca por medio de un melodrama en el que el *sorche* se ve, involuntariamente inmiscuido.

La acción del argumento se estructura por medio de una serie de casualidades que encadenan las vidas de cuatro personas: el *sorche*, el boticario don Sócrates Galindo y su mujer Doña Terita, y la Daifa, pupila de un prostíbulo e hija del boticario. Hay dos círculos que estructuran esta acción. El primer círculo lo forma la carta que escribe la Daifa desde el prostíbulo en la que le pide dinero a su padre para poder marcharse de la ciudad y, así, evitarle una mayor deshonra. La carta recorre la ruta siguiente: del prostíbulo a la botica, donde es rechazada por el boticario y tirada al arroyo; del arroyo la recoge el *sorche* por casualidad. El boticario reclama la carta y se la mete en el bolsillo de su levita, con la cual se le entierra después de su muerte repentina. Cuando el *sorche* se apodera del terno del difunto al desenterrar el cadáver y cambiar el de este por su uniforme, la carta está aun en el bolsillo de la levita. Al volver Juanito al prostíbulo por la Daifa, como había prometido, deseando celebrar sus bienes recientemente adquiridos accidentalmente por la muerte del boticario, mete la mano en el bolsillo de la levita para sacar el dinero y sale la carta a la cual se da lectura en presencia de ésta. Se completa así el primer círculo.

Las galas del difunto. **Dirección: Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza (1964) (Fotos: Guillermo)**

El Segundo círculo está estructurado de la manera siguiente: el *sorche* repatriado lleva la boleta al boticario, cuya casa le han designado para que lo reciban. Don Sócrates rechaza al *sorche* y va a visitar al alcalde, vistiendo su mejor terno, para protestar esa obligación de hospedar al soldado. El *sorche*, rechazado, deambula por las calles y se encuentra con la Daifa que está frente al prostíbulo en espera de clientes. Hablan y conciertan una cita para verse el lunes. El *sorche* vuelve a la botica para averiguar qué ha decidido el alcalde. Don Sócrates le

dice que tendrá que dormir en la cuadra. Mientras tanto ha sucedido el episodio de la carta. El *sorche* presencia la muerte del boticario y sabiendo que le amortajarían con su mejor terno, concibe la idea de ir al cementerio y cambiar de indumentaria con el difunto. Cuando regresa con el terno puesto a la botica, la mujer del boticario se desmaya. Juanito le quita su dinero y se va feliz al prostíbulo para cumplir su cita con la Daifa. En la última escena se completan los dos círculos iniciados al principio: el *sorche*, inicialmente rechazado de casa del boticario y que había rebotado, casualmente en el prostíbulo, vuele ahora después de su segunda visita fatídica a la botica con el terno del padre de la Daifa; en el bolsillo de la levita se encuentra la carta que ella le había enviado a su padre. Así los dos círculos se completan simultáneamente.

La última escena está muy bien preparada para extraer el mayor efecto escénico de todo el plan irónico construido por una serie de casualidades de las que sólo el público es consciente. Ni Juanito sabe que la Daifa es hija del boticario, ni ésta que Juanito lleva puesta la mortaja se su padre; de hecho, ni siquiera se había enterado ella de que había muerto. Mucho menos podría sospechar que Juanito tuviese en su poder la carta que ella escribió al boticario al comienzo de la obra.

El plan irónico se va desenredando paulatinamente. Primero, al notar la Daifa que el terno le queda un poco grande a Juanito le espeta la frase usual: "¡Algo más gordo era el finado!", sin saber que está dando en el blanco. Por eso el *sorche* le replica:

> Aciertas más de lo que sospechas, lo ha llevado antes un muerto. Se lo he pedido para venir a camelarte.

Luego, cuando Juanito, que ha invitado a la Madre y a todas sus pupilas a "cafeses y cuanto se tercie", ante la incredulidad de aquella,

> *Se desabotona y palpa el pecho. Del bolsillo interior extrae una carta cerrada. Se mete por la sala de Daifas con el sobre en la mano, buscando luz para leerlo* [...]
>
> Juanito.—Correo de difuntos. Sin franqueo. Señor Don Sócrates Galindo.

Al escuchar ese nombre la Daifa se sorprende y empieza a inquirir de dónde conoce el *sorche* a ese sujeto. Cuando Juanito, inocentemente le dice que era su "ex-patrón" la Daifa empieza a sospechar que hay una maquinación en su contra. Y, revelando sin querer la naturaleza del argumento, pregunta:

> La Daifa. —¡*Que enredo malvado*! ¿Te habló de mí? ¿Cómo averiguaste el lazo que conmigo tiene? (énfasis mío).

Juanito, por supuesto, no sabe de qué se trata. El enredo se complica cuando el *sorche* rasga el sobre y empieza a leer la carta. La Daifa, al escucharle, grita histérica:

> La Daifa. —¡Esa carta yo la escribí! ¡Mi carta! Juanillo Ventolera, rompe ese papel. ¡No leas más! ¡Si te pagan para venir a clavarme ese puñal, ya tienes cumplido! ¡Dame esa carta!

Piensa que su padre ha enviado al *sorche* para castigarla. Juanito, inocente, interrumpe la lectura para aclarar el enredo. ¿Es ella, entonces, la hija del difunto? Al hacerle esa pregunta la Daifa se entera por fin de que su padre ha muerto y que era cierto lo que Juanito había dicho antes sobre el terno. Aunque aun duda y cree que puede ser un "relajo de guasa". Juanito, impertérrito ante el sufrimiento que nota en la Daifa, le aclara la situación:

> Juanito. —¡Este flux[23] tan majo le ha servido de mortaja! Me propuso la changa para darle una broma a San Pedro. ¡Has heredado! ¡Eres huérfana! ¡Luz de donde el sol la toma, no te mires más para desmayarte!

Las galas del difunto. **Dirección: Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza (1964) (Fotos: Guillermo)**

El tono de Juanito impide que trascienda a más el patetismo de la Daifa y su manera cínica y guasona acentúa la nota folletinesca que es la nota que ha dominado durante toda la obra. Y, en efecto, la Daifa cae con un ataque arañándose con desesperación la cara con las uñas. Esta acción, como va en perjuicio del "negocio" hace que la Madre ordene que le sujeten las manos "para que no se arañe el físico".

Juanito, como si nada sucediera y completamente distanciado de la "tragedia" de la Daifa, empieza de nuevo a dar lectura a la carta y esta vez la lee por entero. Al terminar, una de las pupilas, emocionada, comenta lo bien puesta que está. Pero, otra vez, se corta rápidamente la vía sentimental con el comentario de otra de las niñas: "¡La sacó del manual!"

Este tono cínico y alienado se mantiene hasta el final de la obra con la sugerencia pragmática de la Madre:

> Juanillo, hojea el billetaje. Después de este *folletín*, los cafeses son obligados (énfasis mío).[24]

[23] Otra forma lingüística de designar al *sorche* como veterano de la Guerra de Cuba puesto que sólo en ese país "flux" significa "terno".

[24] Todas las citas de esta sección vienen de la escena VII y última de *Las galas del difunto*, O.C., 983-87.

Valle-Inclán no permite que se establezca ninguna posibilidad de identificación con el sufrimiento y la "tragedia" de la Daifa (después de todo, ella había sido abandonada por su novio que la dejó encinta al ser reclutado para la Guerra de Cuba donde murió; cuando su padre se enteró de esa "deshonra" la echó al arroyo). Por eso establece inmediatamente la *alienación* después de que una de las pupilas hace el primer intento de *identificación*. Las palabras finales de la Madre llevan esta alienación a su máximo grado al establecer la identificación de la experiencia real y "trágica" de la Daifa con un "folletín". Valle-Inclán busca en el público no la identificación sino la inquietante reacción hacia algo que es, *a la vez*, un "enredo endiablado", un "folletín" y la situación patética de una víctima inocente quien, como la Gretchen en *Faust*, tiene que sufrir las consecuencias de las acciones y decisiones de otras personas. Juanito Ventolera, el "anti-héroe" moderno, permanece inmutable ante el sufrimiento y, como en el "Bululú", se divierte como si se tratara de un espectáculo.

En esta obra se encuentran presentes todos los componentes del *Esperpento*. Las bases del argumento surgen de una circunstancia histórica: la Guerra de Cuba. Esta Guerra, que impide el casamiento de la hija del boticario, la ha "lanzado a la vida", a la prostitución. A esto ha contribuido, por supuesto, la actitud bestial del padre en quien se caricaturiza la actitud del burgués español ante el pecado de la carne. La Guerra, además, vivida de cerca por Juanito, le ha convertido en un ser amoral, un efecto muy corriente entre los veteranos pero que, particularmente en el caso de la Guerra de Cuba, cuya corrupción Valle-Inclán había podido documentar con, etre otros testimonios, el del famoso médico Ramón y Cajal.[25] Aunque todo esto aparezca deformado, por el estilo, en caricatura grotesca de lo humano y lo español, esta deformación resulta ser también una grotesca situación histórica documentada por el célebre Premio Nobel.

[25] Según su hijo, don Carlos del Valle-Inclán, su padre se documentó en el libro del Dr. Santiago Ramón y Cajal *Recuerdos de mi vida*, que don Ramón tenía en su biblioteca. Hoy hay que consultar el tomo *Mi infancia y juventud*, en cuyos capítulos XXII a XXV cuenta don Santiago su experiencia en Cuba como médico militar. En *Re-Visión del esperpento* hay un apartado dedicado a "Valle-Inclán y las observaciones de Ramón y Cajal", 171-72.

Conclusión

1. Como exposición de las calamidades humanas que se presentan en *Las galas del difunto*, este Esperpento de Valle-Inclán rehuye la actitud y manera de la tragedia y por eso escoge el "folletín".

2. Los elementos formales utilizados son: el dramatismo y el espectáculo. El "dolor y la risa" de la condición humana se presentan con características de espectáculo, como ejemplifica el final de la obra arriba analizado.

3. Por último, Valle-Inclán presenta, en términos que hoy día hay que denominar como existenciales, las acciones de un hombre alienado por la sociedad donde el sentido de lo gratuito y de lo absurdo del llamado "acto libre", encuentra una de sus más claras manifestaciones. No es sorprendente la revelación (que

hacemos en el Capítulo "Entorno al esperpento") de que las acciones de Juanito Ventolera estén inspiradas en actos de un famoso anarquista de la época, mencionado en el texto del Esperpento: Ravachol. Y, como se había clarificado en ese mismo capítulo de *Re-Visión del esperpento*,

> Los esperpentos formulan implícitamente el gran problema moral de nuestro siglo: la perplejidad angustiada y divertida que resulta de una situación humana donde faltan las restricciones morales y sobra la libertad de decisión y acción [...] (34).

"La más absurda de las fábulas"

En este último sentido, quizás el Esperpento más representativo resultaría ser el último que escribió don Ramón: *La hija del capitán*. Se trata de otra intriga de folletín, sólo que esta se basa en una combinación de dos sucesos reales perfectamente documentables: el crimen del Capitán Sánchez y el Pronunciamiento del General Primo de Rivera, con el consiguiente establecimiento del Directorio Militar. En *RE-Visión del esperpento* se estudia con detalle todo este trasfondo histórico. Lo que importa destacar aquí es que esta obra tiene un doble nivel irónico. Por un lado, para los que conocen los sucesos históricos en que se basa el argumento, la sátira es más mordaz y profunda y la capacidad de captar ironías es mucho mayor (prueba de esto es que las autoridades del Directorio Militar ordenaron recoger la primera edición, que salió en el Nº. 72 de "La Novela Mundial"). Para los que ignoran el trasfondo histórico, que hoy día a más de ochenta y cinco años de distancia serán los más, la obra tiene un valor satírico autosuficiente y su trascendencia historicista es fácilmente discernible ya que nadie ignora la larga tradición en España de los "pronunciamientos"[26]. Hay que insistir en que *La hija del capitán* cumple esa condición *sine qua non* de los Esperpentos de tener un trasfondo histórico perfectamente documentable. La estética del esperpento, debemos insistir, está basada en la distorsión sistemática de aspectos de la historia de España con el fin de acentuar y destacar su lado grotesco y absurdo. Ningún esperpento tan grotesco y tan absurdo como éste. Como en *Los cuernos de don Friolera*, se pone aquí en juego el honor militar y se identifica este honor con la salud de la Patria, como le dice uno de los militares que le ofrece su adhesión incondicional al General:

> Mi general, la familia militar llora con viriles lágrimas de fuego la mengua de la Patria. Un príncipe de la Milicia no puede ser ultrajado, porque son uno y lo mismo su honor y el de la Bandera (O.C., 1088)

Sin embargo, el asunto de la obra muestra la irónica verdad: la baja y enteramente personal motivación que lleva a General al establecimiento del Directorio Militar cuyo único móvil aparente es el de acallar un escándalo naciente que le toca muy de cerca. Pero esto hay pocos que lo saben y de ahí todo el plan

[26] Esto se ha demostrado plenamente con el éxito de público con que se acogió el estreno oficial de esta obra en enero de 1977 bajo la dirección de Manuel Collado. J.A.Hormigón la había montado en el TEU de Zaragoza en 1964.

irónico en que se desarrolla la obra. Únicamente el público y los protagonistas saben la verdadera razón sobre el Pronunciamiento. El resto de los ciudadanos se dejan embaucar por una retórica patriotera que coloca a los militares en un plano de integridad y de sacrificios personales por el bien de la Patria. En otras palabras, se trata aquí de otro enredo:

> [...] un crimen gratuito por equivocación, juego, escándalo y chantaje; una campaña de prensa y acaso del propio gobierno; y como si no hubiera otro remedio, el inevitable golpe de estado. Parece una comedia de errores y coincidencias, es decir, algo excesivamente fantástico e increíble; algo que no puede ser (*RE-Visión*..., 175).

En la última escena, como en el Esperpento de *Las galas del difunto*, se ata todo ese enredo de folletín para mostrar los efectos de la maniobra del General desde un punto de vista a la vez objetivo e interesado. Valle-Inclán lo muestra todo por ojos de la Sini, la hija del título, la única persona fuera de los propios militares que conoce todas las circunstancias reales del enredo por haber sido, indirectamente, su causa.

Se desarrolla la escena en la sala de espera de de la Estación de ferrocarril donde la Sini y el Golfante, su novio —motivo, ella, y perpetrador, él, del crimen que inicia el enredo— esperan que el tren les lleve a su completa libertad. Así, el verdadero culpable del crimen sale libre, algo importante para comprender todo el complejo sistema de absurdos que se acumulan en este Esperpento. Se escucha de pronto música de banda. Por casualidad coinciden allí con los jóvenes protagonistas la gente que viene a despedir al Rey que sale de viaje; entre ellos se encuentran un coronel, un Obispo y la Comisión de Damas de la Cruz Roja, además de otros dignatarios. Los dos jóvenes, para "verle la jeta al Monarca", salen al andén a tiempo para escuchar el discurso de Doña Simplicia, delegada del Club Feminista.

Se escucha su discurso lleno de clichés patrioteros en el que, entre otras cosas, se alaba al Príncipe de la Milicia, propulsor del Pronunciamiento, y se invita a juntar sus voces "al himno marcial de las Instituciones Militares."

El Monarca agradece el discurso y, sobre todo, "las muestras de amor que *en esta hora* recibo de mi pueblo, sin duda, *la expresión del sentimiento nacional, fielmente recogido por mi Ejército*... (énfasis nuestro).

Después de los vítores llega, como comentario objetivo que resume todo el sentido absurdo de estas acciones y palabras, de las que los jóvenes han sido testigos, el comentario final, pleno de ironía, de la Sini:

> ¡Don Joselito de mi vida [el nombre de la víctima del crimen], le rezaré por el alma! ¡Carajeta, si usted no la diña, la hubiera diñado la Madre Patria! ¡De risa me escacho! (Todas las citas de esta escena final en O. C., 1089-1091)

Esta reacción, completamente alienada, da claramente el sentido del *Esperpento de la hija del capitán* que refleja, con su inframundo caótico, la inestabilidad política del país y su *inevitable solución* por medio de un pronunciamiento militar.



La hija del capitán. **Dirección: Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza (1964) (Fotos: Guillermo)**

Como puede verse fácilmente al comparar este Esperpento con los otros tres, *La hija del capitán* resulta ser el más cargado de pura historia. La reconstrucción de sucesos históricos y las alusiones satíricas a personajes históricos no son nada ambiguas, a pesar de que en su primera versión todo esto aparecía en forma alegórica y en un país fantástico. Por eso, cuando se distribuyó ese número de "La Novela Mundial" fue inmediatamente recogido por el gobierno e impedida su circulación. Su nueva aparición tuvo que esperar a que terminara el Directorio y reapareció, con muchos ajustes para reambientar la obra en Madrid, como parte de *Martes de Carnaval*. Sin embargo, a pesar de los muchos cambios que hizo Valle-Inclán, éstos se limitan a intensificar un ambiente histórico ya existente en la obra original.

El hecho estéticamente interesante es que si bien en *Luces de Bohemia* Valle-Inclán había hecho un montaje de sucesos, personajes y lenguaje que pueden ser y, de hecho, han sido documentados, en su último Esperpento intentó algo nuevo: la síntesis de dos momentos no coetáneos de la historia, para ofrecer una visión deformada de la historia política de España: "El crimen del Capitán Sánchez" (1913) y "el Directorio Militar" de Primo Rivera (1923). El que Valle-Inclán, además, haya utilizado con tanta insistencia el sainete y el género chico como modelos para estructurar sus Esperpentos no nos debe sorprender pues la

historia de España después de la Guerra de la Independencia fue un sainete. Por eso acomodó su visión esperpéntica a su "crónica" de los amenes isabelinos, que proyectó y publicó con el significativo título de *El ruedo ibérico*.

Como sucede en los anteriores Esperpentos, sucesos —en este caso estrictamente históricos— que podrían, bajo otras condiciones considerarse momentos cruciales de la Historia, se convierten, por obra de la incongruencia, en sucesos ridículos, dignos de un sainete. Valle-Inclán destaca sólo los elementos fársicos de esta historia. Ahora bien, esta combinación de sucesos históricos, franca farsa, exageraciones guiñolescas, incongruencias y absurdos ¿tiene un fin moral, o social y, si lo tiene, estéticamente, qué valor representa? Parece ser, como creemos haber demostrado en nuestro tantas veces citado libro *RE-Visión del esperpento*, que Valle-Inclán logró esta representación de su mundo circundante por medio de una distorsión escénica basada conjuntamente en fusión y conflicto de dos impulsos estéticos que, en apariencia, son muy diferentes: por un lado, orienta el contenido hacia el simbolismo y el arte puro; por otro, orienta ese contenido hacia el compromiso social y la exactitud histórica. Y es, precisamente, la síntesis de estos dos impulsos lo que hace posible el Esperpento y lo que lo coloca más allá, en profundidad y significación, del arte puro y lo transforma en algo más elevado y sutil que es el "arte social". De ahí su importancia moral. Por eso hay que comprender que las paradojas y contradicciones que algunos han apuntado en la teoría del Esperpento al compararla con sus resultados prácticos —como vimos en el caso de Buero Vallejo— y los cambios que hizo en las segundas versiones de todos sus Esperpentos (en el texto de *Luces de Bohemia* de 1924, en el de *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* de 1930), son precisamente el resultado de su esfuerzo para sintetizar esas dos fórmulas distintas que se han apuntado: historia y ficción; realismo y simbolismo, compromiso y distanciamiento. Hay que hacer hincapié en este proceso sintético y rechazar, de una vez por todas, la idea de que los Esperpentos contienen esos dos elementos, historia y mito, en estado químicamente puro y que se excluyen mutuamente. Lo mítico y lo histórico se penetran y estimulan recíprocamente, como se ha visto en cada uno de los Esperpentos. Por eso, al discutir y analizar hoy día los Esperpentos, sólo se deben utilizar las últimas versiones puesto que son las únicas que pueden elucidar lo que Valle-Inclán intentaba conseguir al escribirlos. Es por esto que es recomendable el cotejo de los textos originales con los posteriores. El valor de ediciones como las que preparó Zamora Vicente para "Clásicos Castellanos" de *Luces de Bohemia*, edición que reproduce todas las variantes entre las versiones de 1920 y 1924, es inmenso y debe llevarse a cabo con los otros tres Esperpentos.

Con este género, inventado por Valle-Inclán, logró crear un teatro dialéctico en el que se explora su propia ontología como teatro y en el que se incorporan creación y crítica, experiencia y expresión.

Coda

Para completar la trayectoria de la estética del teatro de Valle-Inclán *vis à vis* sus Esperpentos, hay que hacer marcha atrás para rescatar, como hizo José Manuel Blecua en 1969, un "esperpentillo" que con el título de "¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?" apareció en el No. 329 de la revista *España*, el 15 de Julio de 1922. "Teatro de *agit-prop*" según Juan Antonio Hormigón quien ve en él un "sentido directo, de denuncia específica, de incitación a la repulsa y condena de determinados comportamientos sociales", características del género Esperpento. Sin entrar a discutir esta visión aplicada a la totalidad de los Esperpentos, parece muy acertada en el caso del "esperpentillo" en



¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? **Dirección: Etelvino Vázquez. Teatro del Norte (2007). (Foto: Rafa Pérez)**

cuestión. Se dejó fuera de la secuencia cronológica que se ha seguido en la presentación de los Esperpentos para poder discutirlo como una pequeña pieza de teatro que encierra en sí todas las características fundamentales del género, la primera de las cuales es la de estar inmersa en la historia. En esta pieza de 1922 utiliza Valle-Inclán, como utilizaría más tarde en la primera versión de *La hija del capitán*, un nombre simbólico para aludir a

España. En La hija utilizó un nombre enteramente ficticio —"Tartarinesia"— y sólo la transparencia de los materiales con los que construyó su argumento revelaron inmediatamente sus intenciones satíricas. El gobierno lo reconoció así e inmediatamente recogió la edición, como se apuntó antes.

En el caso del "esperpentillo" utilizó un nombre simbólico y real a la vez para denominar a España. Como es una obra en que introduce una perspectiva internacional y quiere representar a España como un país subdesarrollado en comparación con los otros países de Europa,[27] es natural que escoja la región más pobre y aislada de su país para representar el todo: Las Hurdes. Valle-Inclán, diez años antes que Buñuel (en su documental *Tierra sin pan*, 1932), destaca esta región de España precisamente por motivo de su pobreza y de su atraso con respecto al resto del país, y establece entonces, implícitamente, la siguiente ecuación: España es a Europa lo que las Hurdes son al resto de España. No es, sin embargo, una decisión arbitraria la que le hace escoger esa región en ese preciso momento. En ese mismo año del "esperpentillo" (1922), las Hurdes habían sido objeto de comentarios periodísticos debido al viaje que hizo Alfonso XIII a esa región —que, por siglos casi, había permanecido aislada del resto del país— con motivo del primer camino que se abrió para establecer una conexión con el resto de España. (¡Es irónico que diez años más tarde rodara Buñuel el documental que muestra una pobreza y una desolación tan grandes a pesar de la visita real de 1922!)[28]. Nada mejor que las Hurdes para simbolizar, exagerándola grotescamente, la situación del aislamiento y del atraso de España con respecto al resto de Europa y, particularmente, Alemania. De ahí que resulte tan irónico el patrioterismo de Don Herculano, "el primer hurdano", quien se precia de que Alemania, "el crisol

***La hija del capitán*. Dirección: Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza (1964) (Fotos: Guillermo)**

[27] "España es una deformación grotesca de la civilización europea", había declarado Valle-Inclán por medio de Max Estrella.

[28] El viaje del Rey a las Hurdes, acompañado del Dr. Marañón, reveló las condiciones monstruosas de vida, donde los continuos casamientos de gentes de la misma familia, debidos al aislamiento absoluto en que vivían sus habitantes, además de su alimentación pobre en proteínas, había creado lo que se conocía como los "cre-

de la cultura", ha imitado a "las Hurdes" en lo del asesinato del político Walter Rathenau que sucedió menos de un año después del de Eduardo Dato, que tuvo lugar el 8 de marzo de 1921. Tampoco aquí es casual la conexión que establece Valle-Inclán entre estos dos magnicidios. Precisamente en 1922 y después del asesinato de Rathenau, las autoridades de Alemania devolvieron a las españolas al anarquista catalán Luis Nicolau, uno de los presuntos asesinos, junto con Ramón Casanellas y Pedro Mateu, de Dato. Nicolau había huído a Alemania después del crimen. La insinuación clarísima es que el asesinato de Rathenau ha sido llavado a cabo con la asistencia y el *asesoramiento técnico* de españoles.

Pero hay más trasfondo histórico. En el trozo de diálogo siguiente se puede ver cuánta carga es capaz de poner don Ramón en tan pocas palabras. Hablan Don Herculano y Don Serenín, especie de asistente adulador del "primer hurdano":

> Don Ser. —¡Ese puesto [el de "primer hurdano"] se lo reconocen a usted en todas partes!
>
> Don Her. —Sí, señor. ¡Hasta en Francia!
>
> Don Ser. —¡En todas partes!
>
> Don Her. —No sé si los bolcheviques...
>
> Don Ser. —La opinión de esa gentuza me tendría a mí sin cuidado.
>
> Don Her. —No me explico cómo pacta con ellos Alemania. ¡Un pueblo donde es sagrado el respeto a las jerarquías sociales! [La referencia es al Tratado de Rapallo que en 1922 acababan de firmar Alemania y la Unión Soviética. De ahí el comentario de don Serenín.]
>
> Don Ser, —Alemania hoy parece algo contaminada.[29]
>
> Don Her. —¡Se salvará! ¡Qué duda cabe! Se salvará como nos salvaremos nosotros los hurdanos. Conozco las virtudes de la raza germánica. ¡No son iguales! ¡Qué técnica admirable!
>
> Don Ser. —Alemania es el crisol de la cultura.
>
> Don Her. —No hay quien le eche la pata. En la actualidad su técnica no tiene rival. (Todas las citas de este "esperpentillo" vienen de la O. C., 1763-1767).



De ahí el orgullo de Don Herculano al notar que en eso de los asesinatos políticos "Alemania nos copia", a pesar de que, como ha dicho, "en la actualidad su técnica no tiene rival." Por eso sugiere ese homenaje de agradecimiento a los alemanes por haber adoptado en esta ocasión la técnica "hurdana" para "exterminar a un político traidor al ideal germánico, y simpatizante con las ideas bolcheviques".

Es bastante clara la caricatura que hace Valle-Inclán de Vázquez de Mella, ese furibundo germanófilo que en un discurso pronunciado en mayo de 1915 expresaba conceptos como los siguientes:

tinos de las Hurdes", un tipo humano. Estas condiciones aparecen sin cambio alguno en el documental de Buñuel *Tierra sin pan* de 1932. El viaje del Rey en 1922 se documentó en un noticiero que es en sí un verdadero Esperpento en el sentido más valleinclaniano de la palabra. Se ve una escena en la que el Rey, que se afeitaba fuera de su tienda de campaña, al observar que uno de los "cretinos" le miraba, se puso a hacer payasadas ante él.

[29] J. A. Hormigón sugiere que aquí Valle-Inclán tiene en cuenta los movimientos obreros de Alemania, "la República popular de Baviera, el movimiento espartaquista y los asesinatos de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht...", 383.

> Todos trabajaron silenciosamente en Alemania, y al llegar la hora del conflicto surge el imperio de tal modo, que hasta por cuestión de estética debemos saludarlo [...]
>
> Los intereses nuestros son acordes con los de Alemania. Por eso nuestras simpatías deben de dirigirse a Alemania, aunque no sea más que apoyándonos en el apotegma de que son nuestros amigos los enemigos de nuestros adversarios [...] Un español llegado de Alemania me dice que el que manda más allí después del Kaiser es el embajador de España, señor Polo de Bernabé [En el esperpentillo don Herculano asegura que "el Kaiser lamenta no haberle escuchado" porque con sus consejos "quizás no hubieran ganado la guerra los aliados"; también que es el Kaiser quien ha dado el título de "el primer hurdano" a Don Herculano].
>
> [...] Por eso amo a mi Patria y la evoco en mis sueños. Cuántas veces, al apartar la vista de la hora presente la dirijo a la Historia, y veo a los cruzados, a los conquistadores, a Colón, El Cano, Felipe II, Cisneros, Carlos V, Juan de Austria [...] Entonces quiero ser soldado en los Tercios del Duque de Alba, de Farnesio, de las naves donde fue el "manco de Lepanto" [...] Quiero recordar a Calderón, a Fray Luis de León, a Vives, a Suárez [...] que asciendan mi espíritu Santa Teresa y San Juan de la Cruz, quiero ver a Velázquez y a Ribera, sentir gloria española más que estar viviendo las horas presentes [...][30]

[30] Citado por Bravo Murata, *De la semána trágica al Golpe de Estado*. Colección "España, España", V. 8, 174-176.

No es sorprendente, entonces, encontrar en este "esperpentillo" la siguiente frase, alusión clarísima al discurso citado: "[...] emplearé la manera profética del gran Vázquez de Mella "Doña Concepción Arenal, que hoy, no dudarlo, hubiera militado con nosotros en las filas de la derecha". Y, de nuevo, en el siguiente diálogo se vuelve a mencionar a Vázquez de Mella junto a otros nombres de políticos derechistas ironizados por Valle-Inclán:

> Don Ser. —Las izquierdas no tienen profetas.
>
> Don Her. —¡Evidente! ¿Dónde tienen las izquierdas un Vázquez de Mella?
>
> Don Ser. —¿Y un Maura?
>
> Don Her. —¿Y un don Juan de la Cierva?
>
> Don Ser. —Ese más que un profeta es un hobre del Renacimiento.

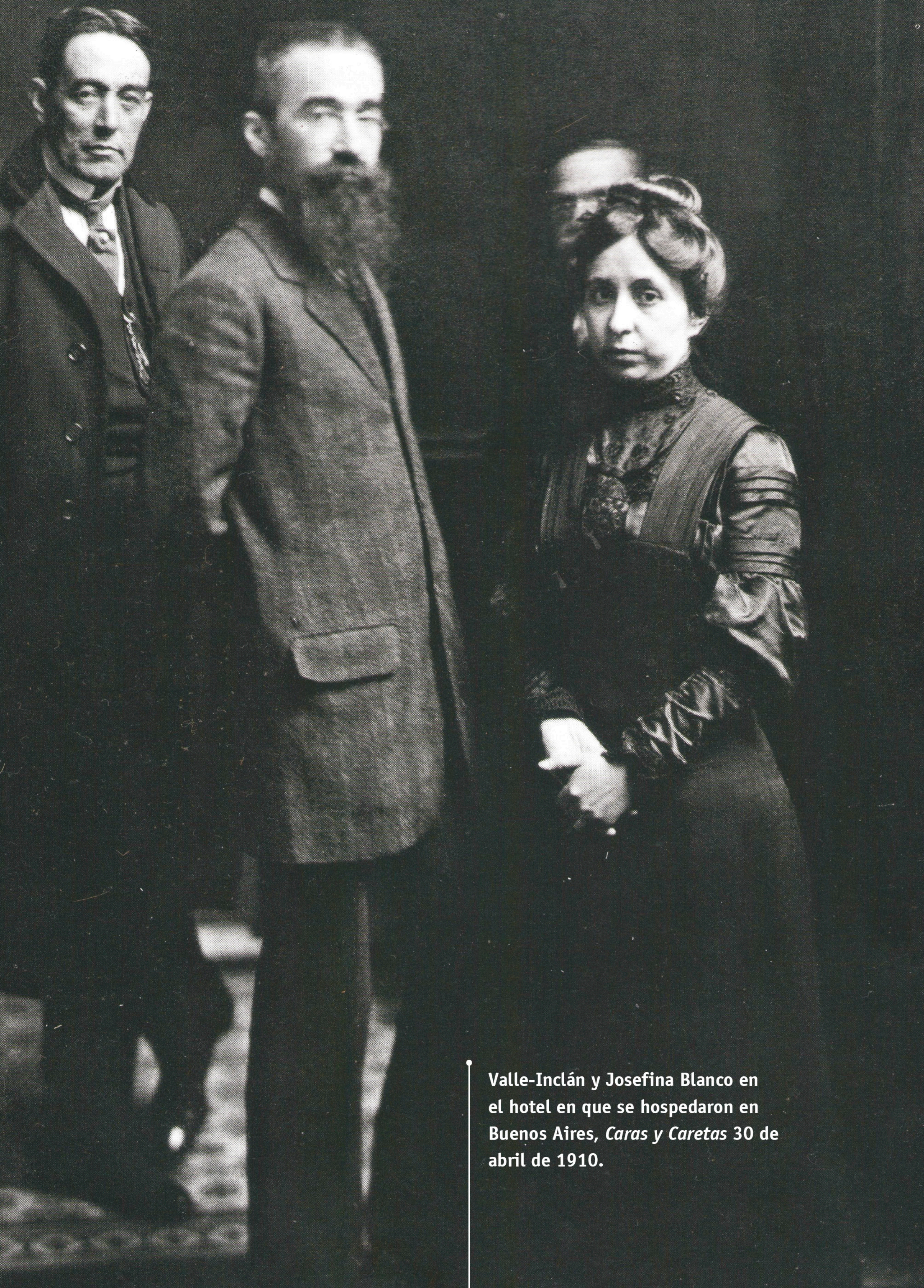
La Cierva era el Ministro de la Gobernación en 1909, el año de la "Semana Trágica" de Barcelona y en calidad de tal tomó decisiones fundamentales para los sucesos de esos días. Fue también La Cierva quien firmó la disposición trascendental, para la España de 1909, que el 30 de abril promulgó el decreto sobre el derecho a huelga. La Cierva intervino también, muy activamente, en la defensa de la política que el gobierno de Maura, al que pertenecía, había utilizado en Barcelona con los desastrosos resultados conocidos. Fue un político íntimamente asociado con las decisiones del gobierno derechista de Maura. Pero también existía el otro Juan de la Cierva, el inventor nada menos que del autogiro, y que en 1918 cruzó e Canal de la Mancha en el aparato de su invención, hecho comentado en los periódicos de todo el mundo. De ahí la referencia que hacen los "hurdanos" a Juan de la Cierva como "un hombre del Renacimiento". Valle-

Inclán, naturalmente, hace una burla de la ignorancia de éstos quienes no sólo confunden al político con el inventor, sino que desconocen el significado del epíteto que Don Serenín ha utilizado:

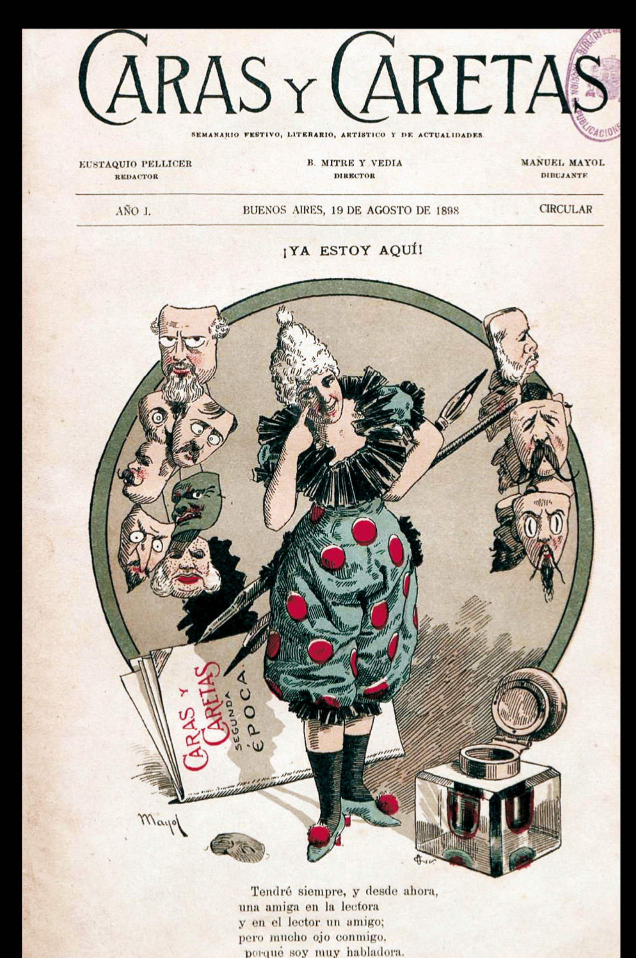
> Don Her. —No es usted el primero que lo dice. Y a propósito, ¿qué entienden ustedes los intelectuales por hombre del Renacimiento?
>
> Don Ser. —Un tío bragado. [Se refiere, obviamente, a la hazaña del inventor quien voló con el nuevo aparato sobre el Canal de la Mancha.]
>
> Don Her. —Lo he buscado en la enciclopedia, y no viene.
>
> Don Ser. —¿Cómo lo ha buscado usted?
>
> Don Her. —De tres maneras. En hombre. ¡Y no viene! En Cierva. ¡Y no viene! En Renacimiento. ¡Y no viene!
>
> Don Ser. —Está muy mal hecha la enciclopedia.

Se ha hecho hincapié en este trasfondo histórico, pecando quizás, al salir del tema de la estética; pero era indispensable para comprender el proceso de la composición de este "esperpentillo" que da, en su forma tal vez más pura, precisamente la estética del Esperpento. Hay aquí un mosaico de datos históricos cuidadosamente reunidos y utilizados con ese estilo inconfundible que deforma en caricatura grotesca lo humano y lo ibérico y en el que lo grotesco actúa como elemento degradador de la historia oficial. Como en los otros Esperpentos (hay que recordar, por ejemplo, la conducta deshonrosa de los tres tenientes que juzgan, en tribunal de honor, la conducta de Friolera; también el contraste que existe, al final de *La hija del capitán,* entre las razones que provocan el "pronunciamiento" y el lenguaje que se utiliza para llevarlo a cabo) Valle-Inclán establece una clara contradicción entre lo que expresan los personajes y su comportamiento. Aquí también, "¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?" sirve como ejemplo arquetípico del género Esperpento. Basta citar el final en el que, después de la expresión de tan altos principios morales y patrióticos de parte de los distinguidos "hurdanos", el "primero" de ellos, Don Herculano, contesta el teléfono y al escuchar la voz al otro lado de la línea, se derrite y pregunta: "¿Estás sola? ¿Te veré esta noche? ¿Por qué me martirizas, cielito lindo?"

La técnica utilizada es la que ya se ha visto antes: se infla el globo y luego se revienta con un alfiler.



Valle-Inclán y Josefina Blanco en el hotel en que se hospedaron en Buenos Aires, *Caras y Caretas* 30 de abril de 1910.



Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 27, decembro 2013.
Laura Giaccio, *Presencia de Ramón del Valle-Inclán en la revista* Caras y Caretas.
Pp 68-100.

Presencia de Ramón del Valle-Inclán en la revista *Caras y Caretas*

Laura Giaccio
Universidad Nacional de La Plata

Gran parte de la producción literaria de Ramón del Valle-Inclán publicada en la Argentina desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX se editó en diferentes formatos[1]: como libro, en revistas culturales y en periódicos. Algunos momentos relevantes de la trayectoria de Valle-Inclán en el mercado editorial argentino fueron sus primeras publicaciones en *La Nación* en 1899 y en *Caras y Caretas* en 1907, y póstumamente, la publicación en 1937 de *Tirano Banderas* en la "Colección Austral" de la editorial Espasa-Calpe[2], y la aparición a partir de 1938 de las *Obras Completas* en la colección "Biblioteca Contemporánea" de la editorial Losada. Asimismo, se debe destacar que dos de las biografías más tempranas de Valle-Inclán fueron publicadas también en

[1] Una primera versión de este texto fue presentada en el III Congreso Internacional "Cuestiones críticas" en la ciudad de Rosario (Argentina) en abril de 2013.

[2] A partir de allí, la obra de Valle-Inclán seguirá siendo publicada hasta la actualidad en la misma editorial en España.

la Argentina por dos españoles que se encontraban en ese momento en Buenos Aires: *La vida altiva de Valle-Inclán* de Francisco Madrid (1943) y *Don Ramón María del Valle-Inclán* de Ramón Gómez de la Serna (1944).

En vida, Valle-Inclán tuvo una larga trayectoria de publicación en *La Nación* y *Caras y Caretas*, espacios a los que probablemente accedió gracias a la intercomunicación que mantuvo con escritores e intelectuales de renombre en la época como Rubén Darío, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, entre otros. En mayor medida, los vínculos con escritores y periodistas argentinos se estrecharían mediante los viajes transatlánticos que éstos realizaban a principios de siglo y que tenían como parajes obligatorios las ciudades de Madrid, Barcelona y París. Del mismo modo, el viaje de Valle-Inclán a la Argentina en 1910 posibilitaría y reforzaría el contacto directo con los miembros del llamado "primer campo literario argentino".



José S. Álvarez (Fray Mocho), primer director de *Caras y Caretas* (período 1898-1903).

1. Primeras incursiones de Valle-Inclán en *Caras y Caretas,* 1907-1909

Caras y Caretas fue fundada en Buenos Aires en el año 1898[3]. En la portada de la revista figuraban como su director, el escritor José S. Álvarez[4], como su redactor principal Eustaquio Pellicer[5] y como su dibujante Manuel Mayol[6]. Fue un típico magazine moderno, de bajo costo, con un for-

[3] Años antes de su aparición en la Argentina, *Caras y Caretas* tuvo una predecesora con el mismo nombre en Uruguay que fue fundada por E. Pellicer en 1890. Ocho años después, salió a la luz en Buenos Aires la circular que anticipaba la publicación de la segunda época de la revista como se puede observar en su portada. Allí figuraba como su director Bartolomé Mitre y Vedia (ex director del diario *La Nación* e hijo de Bartolomé Mitre), quien se retiraría de la revista antes de que apareciera su primer número. Ese lugar sería ocupado hasta su muerte por José S. Álvarez, otro periodista con vasta experiencia en el medio.

[4] Escritor y periodista argentino de gran relevancia, popularmente conocido como "Fray Mocho", nacido en Gualeguaychú (Provincia de Entre Ríos) en 1858. En 1879 se establece en Buenos Aires donde inicia su carrera periodística. Trabaja en *El Nacional*, *La Pampa*, *La Patria Argentina*, *La Nación*, *Don Quijote*, *Sud-América*. Con respecto a su obra literaria, publicó el libro de relatos *Esmeraldas. Cuentos mundanos* (1882), las *Memorias de un vigilante* (1897), *Viaje al país de los matreros* (1897), *En el mar Austral* (1898). Póstumamente, se publicaron *Cuentos de Fray Mocho* (1906) y *Salero Criollo* (1920) en los cuales se recogen sus textos publicados en *Caras y Caretas* y otros artículos de costumbres. Un texto que se distingue por su rareza es el libro *Vida de los ladrones célebres*

mato manuable y, tal como predicaba su subtítulo, "semanario festivo, literario, artístico y de actualidades", poseía una estructura miscelánea que reunía materiales heterogéneos para satisfacer las demandas de un público lector diverso, en constante crecimiento desde las últimas décadas del siglo XIX. De esta forma, como afirma Romano (2004), convivían en la revista el plano icónico (ilustraciones, fotografías, publicidades) con el plano textual en el cual se encontraban tanto textos informativo-periodísticos como literarios[7]. Asimismo, su contenido era variado debido a los perfiles disímiles de sus productores y colaboradores, entre los que se encontraban, además de una multiplicidad de artistas plásticos, periodistas y fotógrafos,

> escritores modernistas, decadentes, realistas, espiritualistas, detractores de la industria cultural, anarquistas, reformistas, liberales. Muchos colaboraban simultáneamente en revistas destinadas a un público reducido con posiciones culturales, estéticas o políticas muy definidas. Otros ofrecían incluso los mismos textos a distintas publicaciones (Rogers 2008: 105).

Caras y Caretas es una de las revistas más importantes de la historia de la prensa argentina, no sólo por su extensa vida que se prolongó hasta 1939, sino también por las grandes firmas nacionales e internacionales que colaboraron en ella: los argentinos Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Roberto Payró, Manuel Ugarte, Fray Mocho, Arturo Cancela, Conrado Nalé Roxlo, Alfonsina Storni,

***"Una desconocida"* de Valle-Inclán, *Caras y Caretas,* 17/8/1907.**

Valle-Inclán en *"un rincón artístico de su despacho", Caras y Caretas* 17/8/1907.



de Buenos Aires y sus maneras de robar (1887), en el que aparecen las fotografías y descripciones de los ladrones argentinos más famosos. Fallece en Buenos Aires en 1903. Las biografías de los escritores citados fueron consultadas en AA.VV. (2007) *Diccionario de autores argentinos*, Buenos Aires: Petrobrás.

[5] Humorista gráfico nacido en Burgos en 1859, y radicado en la Argentina desde 1886. Trabajó como periodista en Uruguay y, luego se trasladó a Buenos Aires donde fue cronista de *La Nación*. Fundó las revistas *La Pellicerina*, *Caras y Caretas* y *PBT*, estas dos últimas fueron sus mayores logros en tanto empresas periodísticas. Murió en Buenos Aires en 1937. Las biografías de los ilustradores citados fueron consultadas en la página institucional del Museo del Dibujo y la Ilustración (MuDI).

[6] Artista plástico español nacido en 1865, emigró a Buenos Aires y se instaló en 1888. Colaboró en el semanario satírico *Don Quijote* y en la revista *Fray Mocho*; fue fundador de la revista *Plus Ultra* en 1916. Murió en Cádiz en 1929.

[7] Sus modelos fueron los semanarios ilustrados norteamericanos y europeos de fines del siglo XIX. Algunas de sus secciones se asimilaban, en el caso español, a las de los periódicos *El Liberal* de Barcelona y *ABC* de Madrid, y las revistas *Madrid Cómico* y *Blanco y Negro*.





Ilustraciones de "La hazaña de Roquito", Caras y Caretas 1/5/ 1909.

entre muchos otros; los latinoamericanos Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, José Monteiro Lobato, Horacio Quiroga, Juana de Ibarborou; y los españoles Jacinto Benavente, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa, Ramón Gómez de la Serna, Eduardo Zamacois y Salvador de Rueda.

Ramón del Valle-Inclán también fue un asiduo colaborador de *Caras y Caretas* desde 1907. Su primera aparición se produce en julio de ese año en una nota y fotografía del banquete brindado en el restaurant Fornos en Madrid a los corresponsales de la revista ilustrada, Juan José de Soiza Reilly y José de Arce quienes se encontraban de viaje por Europa. Un mes después, sale a la luz la primera publicación de Valle-Inclán en *Caras y Caretas*[8]: el cuento "Una desconocida", antecedido por un perfil, que funciona como presentación del escritor, titulado "El señor del Valle-Inclán"[9]. El texto, que lleva la firma de Hamlet Gómez, seudónimo del corresponsal de la revista en España Antonio Sánchez Ruiz, redunda en un enaltecimiento de la figura de Valle-Inclán: lo describe como "graciosamente amable, sádicamente galante, exquisitamente perverso, como los nobles y los abates del tiempo del señor rey Luis XIV de Francia" (Gómez 1907) y, también, se refiere a su obra más representativa en aquel momento, las *Sonatas*. Asimismo, se encuentra acompañado de tres fotografías del autor (una con Josefina Blanco, otra de cuerpo entero, y la última "en un rincón artístico de su despacho"), hecho que obedecía a la demanda de inclusión de imágenes en la prensa y

[8] Podría pensarse que los enviados de *Caras y Caretas* conocieron personalmente a Valle-Inclán en alguna reunión o tertulia madrileña como la que se llevó a cabo en esa ocasión en Fornos, negociado una publicación suya y que, habrían solicitado la redacción del perfil del autor para que antecediera a la primera publicación de Valle-Inclán en la revista. Este podría pensarse como uno de los primeros vínculos de Valle-Inclán con *Caras y Caretas*.

[9] Para Rivera el perfil "abundantemente utilizado en el periodismo cultural, no es otra cosa que la presentación rápida, esquemática e informativa, de una figura literaria, artística o intelectual sobre la que se desea informar a un público no especializado. El motivo de un perfil puede ser el otorgamiento de un premio, la llegada al país en calidad de visitante, el crecimiento de su notoriedad o algún hecho circunstancial que ponga a la figura en cuestión en un plano de expectativa pública" (2008: 119).




Ilustraciones de *"Mi hermana Antonia"*, *Caras y Caretas* 21/8/1909.

otros objetos culturales debido a la innovación tecnológica de la fotografía y de la acelerada modernización de las técnicas de impresión a fines del siglo XIX[10].

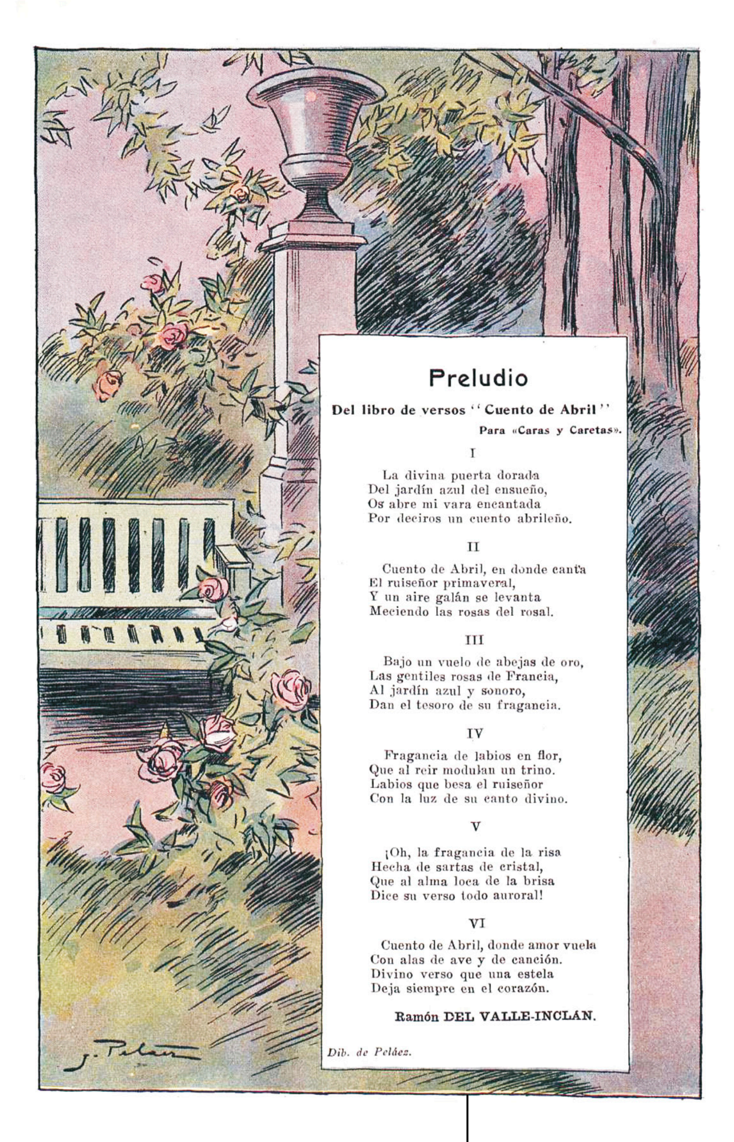
Posteriormente, *Caras y Caretas* publicó diversos textos de Valle-Inclán como el poema "No digas de dolor" y el prólogo de la novela inédita *Lis de Plata* en 1907; los cuentos "La hazaña de Roquito", "Mi hermana Antonia" y el poema "Preludio" en 1909. Éste último, enviado especialmente para la revista como se indica debajo del título, "Para *Caras y Caretas*"[11], es de gran importancia ya que es un pretexto del poema que precede y sirve de entrada a la obra teatral que se presentó en Buenos Aires en 1910, *Cuento de Abril*. Así pues, es posible que el autor haya enviado este texto a la revista como anticipo y promoción de su visita que se produciría unos meses después de su publicación.

Las primeras publicaciones de Valle-Inclán en la revista, al igual que las otras que aparecieron hasta bien adentrado el siglo XX estaban, la mayoría, acompañadas por ilustraciones especialmente creadas para cada texto por el equipo de artistas de *Caras y Caretas*. Es decir que, una vez recibido el material literario, los ilustradores seleccionaban para dibujar una escena que aludiera directamente al texto o diseñaban marcos y orlas relacionadas con su contenido para, además, decorar las páginas[12]. También, así como la empresa tenía gran nómina de ilustradores y carica-

[10] "Libros, publicaciones periódicas, álbumes, almanaques y el más reciente entre los objetos ilustrados, las tarjetas postales, acusaron el fuerte impacto que la fotomecánica produjo en el campo editorial de modo tal que los últimos años del siglo XIX vieron el surgimiento de un número creciente de emprendimientos y objetos que tenían a la imagen como elemento destacado" (Tell 2009: 142).

[11] La mayoría de las publicaciones de Valle-Inclán en *Caras y Caretas* en la primera década del siglo contienen la aclaración de que el material fue enviado por el escritor exclusivamente para la revista.

[12] La inclusión de imágenes en este tipo de publicación periódica respondía al modo de lectura que proponía: breve y ocasional. Es por esto que las ilustraciones "no presentan una complejidad que requiera de una decodificación intensa; se trata de ilustraciones basadas en fórmulas relativamente sencillas, que no demandan un público iniciado. Su interpretación y su relación con el tema del relato pueden comprenderse de una mirada" (Szir 2009: 115).


Preludio

Del libro de versos "Cuento de Abril"

Para «Caras y Caretas».

I

La divina puerta dorada
Del jardín azul del ensueño,
Os abre mi vara encantada
Por deciros un cuento abrileño.

II

Cuento de Abril, en donde canta
El ruiseñor primaveral,
Y un aire galán se levanta
Meciendo las rosas del rosal.

III

Bajo un vuelo de abejas de oro,
Las gentiles rosas de Francia,
Al jardín azul y sonoro,
Dan el tesoro de su fragancia.

IV

Fragancia de labios en flor,
Que al reír modulan un trino.
Labios que besa el ruiseñor
Con la luz de su canto divino.

V

¡Oh, la fragancia de la risa
Hecha de sartas de cristal,
Que al alma loca de la brisa
Dice su verso todo auroral!

VI

Cuento de Abril, donde amor vuela
Con alas de ave y de canción.
Divino verso que una estela
Deja siempre en el corazón.

Ramón DEL VALLE-INCLÁN.

Dib. de Peláez.

"*Preludio*" de Valle-Inclán, *Caras y Caretas* 11/12/1909.

turistas que eran muy versátiles, los estilos de las creaciones eran muy variados como se puede observar en el caso de las tres publicaciones de Valle-Inclán en 1909. "La hazaña de Roquito" y "Preludio" fueron ilustradas por Juan Peláez[13]; la primera contiene dos dibujos de escenas relevantes del cuento (que presentan a sus protagonistas), de tono realista en blanco y negro, y la segunda está enmarcada por un paisaje cultural de *fin de siècle*, ilustrada a color. La otra narración, "Mi hermana Antonia" está acompañada por dos ilustraciones de José Friedrich[14], las cuales también refieren escenas importantes del cuento. Es necesario detenerse en las ilustraciones que acompañaban los textos valleinclanianos, no sólo porque ellas son el resultado de las interpretaciones de los artistas plásticos sino, que hay que tener en cuenta que incidían en la lectura de los textos por parte del público de la revista.

2. Un viajero del Centenario

A fines del siglo XIX Buenos Aires se perfiló como una capital cultural debido a la consolidación de algunos procesos que habían comenzado en la década de 1880: la profesionalización del escritor, la modernización de la prensa periódica, la ampliación del público lector, la expansión del mercado editorial, la aparición de reivindicaciones corporativas y de instituciones profesionales, el desarrollo de la escena teatral nacional, la afirmación de la crítica teatral y el surgimiento de nuevas formas de sociabilidad[15]. Por consiguiente, escritores, artistas plásticos, compañías de teatro, actores, conferencistas y hombres y

[13] Dibujante y pintor español nacido en 1882. La mayor parte de su carrera artística la desarrolló en la Argentina cuando se radicó en 1904. En 1922 obtuvo el Premio Único a Extranjeros en el Salón Nacional. Además de trabajar en *Caras y Caretas*, lo hizo en *Plus Ultra* y *La Nación*. Murió en 1937 en Buenos Aires.

[14] Dibujante y caricaturista checo, se radicó en la Argentina a principios del siglo XX. Colaboró en *Plus Ultra* y *Fray Mocho*.

[15] El incipiente campo literario argentino de la primera década del siglo XX se caracterizaba por la preponderancia otorgada a ciertas relaciones



Buenos Aires, 1910.

mujeres de la cultura europea cruzaban el Atlántico atraídos por la gran ciudad del Plata. Uno de los mayores momentos de esplendor de Buenos Aires, en el cual los ojos del mundo se posaron sobre ella, fue durante la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo en el año 1910, que incluyó además una Exposición Internacional, actos y festejos multitudinarios y, la visita de delegaciones políticas y de "viajeros ilustres"[16].

En el mes de abril de 1910 Valle-Inclán llegó a Buenos Aires, junto a Josefina Blanco, como director artístico de la compañía teatral de Francisco García Ortega. Durante los meses en que el escritor se hospedó en la ciudad realizó diferentes actividades relacionadas con la vida literaria. En primer lugar, presentó su obra *Cuento de abril* en el Teatro de La Comedia; después, recibió un agasajo del grupo de la revista *Nosotros*[17], en el

personales entabladas entre sus miembros. Los lazos familiares y de amistad seguían teniendo un peso considerable para el ingreso en aquel mundo, pero también aparecen nuevas formas de inserción como la Universidad y el periodismo para jóvenes provenientes del interior del país o para hijos de inmigrantes. Asimismo los actores del mundo literario (escritores, periodistas, editores, libreros, críticos) se comunicaban entre ellos en lugares públicos como el café, las comidas, las conferencias, las librerías, las presentaciones de libros, las redacciones de diarios. De este modo, se conformaba en el 900 porteño una comunidad literaria que tenía por particularidad las relaciones de camaradería entre sus miembros. Sobre este tema es imprescindible el texto de Altamirano y Sarlo (1997).

[16] La ciudad experimentó un proceso de modernización y de embellecimiento que comenzó a fines del siglo XIX, y se profundizó en los años anteriores a 1910. Buenos Aires fue preparada para recibir esta fecha tan esperada. Ahora bien, más allá de este esplendor construido por las clases dirigentes no hay que olvidar que existía otra Buenos Aires: la de los barrios, la de los conventillos, la de los obreros y los inmigrantes, la de las fábricas. Para conocer los múltiples aspectos sociohistóricos del Centenario, ver el extenso trabajo de Gutman (1999).

[17] *Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales* fue creada por Alberto Bianchi y Roberto Giusti. Es una de las publicaciones periódicas culturales más importantes de la Argentina la cual reunió a varias generaciones de intelectuales. Su primer número salió en 1907. En él se publicaron textos de Rubén Darío, Roberto Payró, Enrique Banchs, Emilio Becher, Atilio Chiáppori, Juan Más y Pi, Evar Méndez, entre otros. En 1910 la revista interrumpió un año su publicación. En 1912 se creó la Sociedad Cooperativa Nosotros, presidida por Rafael Obligado,



Paseo de Julio, Buenos Aires, circa 1890.

que trajo cambios materiales en la revista y una mayor nómina de colaboradores. En 1921 publicó el manifiesto "ultraísta" de Jorge Luis Borges; en 1923 realizó una encuesta sobre literatura argentina. En la década del 30 comenzó a perder lectores y en 1934 sacó su último número. Ese espacio lo llenaría la reconocida revista *Sur*. Tuvo una segunda época que duró desde 1936 hasta principios de la década del '40. Para más información de la revista ver Lafleur, Provenzano y Alonso (2006).
La interrupción que tuvo la revista en 1910 trae aparejado que no exista mucha información sobre el banquete que el grupo le brindó a Valle-Inclán en el restaurant Aue's Keller de Buenos Aires.

[18] Crítico literario, ensayista, poeta y profesor universitario de gran relevancia. Nació en 1882 en Tucumán (Provincia de Tucumán). En 1899 se estableció en Buenos Aires para estudiar Derecho, carrera que abandonó para dedicarse a la literatura. Se destacó por sus estudios de interpretación nacional (perteneció al llamado pensamiento del nacionalismo cultural del Centenario), y más por

cual Ricardo Rojas[18] le dedicó el "Soneto convivial" escrito para este acontecimiento:

Valle-Inclán, el hidalgo de la fobia trovera,
Que a las nuevas Españas tornas en el bajel
Donde el hermano férreo de antaño nos trajera
Para el indio, su lengua, su cruz y su corcel:
Aún el corcel galopa la pampa, en su carrera
Como ala de Pegaso la ráfaga va en él
Y aún esa cruz ampara la paz de esta ribera;
Y aún esa lengua rima los cánticos de Ariel:
De tal dintel de América, tras el luengo camino,
Rima de ave y de lea saluda al peregrino
Que dio a esa lengua nuestra, dulzuras de robel.
Rima del voto que alzo, frente al patrio destino,
Porque esa lengua eternamente en labio argentino,
Tenga timbre tan fino como en tu labio fiel.

Citado en S/F 1910h



Ricardo Rojas leyendo su discurso.

Avenida Callao, Buenos Aires, circa 1910.

Alberto Gerchunoff.

Según *La Nación* (S/F 1910h), ofrecieron discursos al escritor, Roberto Giusti[19], Alberto Gerchunoff[20], Alfredo Palacios[21] y Charles de Soussens[22]. Al evento concurrieron, además de los anteriormente citados, una gran cantidad de hombres de letras entre los que se encontraban Carlos Octavio Bunge, José Ingenieros, Juan Pablo Echagüe, Emilio Becher, Joaquín de Vedia, Alberto Bianchi, Enrique Banchs, Enrique García Velloso, Arturo Giménez Pastor, Evaristo Carriego, Er-

su *Historia de la literatura argentina*, primera obra que intentó sistematizar la evolución de la literatura argentina desde la poesía y literatura gauchesca. En 1913 inauguró en la Universidad de Buenos Aires la primera cátedra de Literatura argentina, años más tarde (1924-1930) sería nombrado rector de esta casa de estudios. También fundó el Instituto de Literatura Argentina en la misma universidad y dirigió la colección de libros "La Biblioteca Argentina". Fue designado doctor "honoris causa" en varias universidades de Latinoamérica. Murió en Buenos Aires en 1957.

[19] Ensayista y periodista nacido en Italia, se radicó en Buenos Aires en 1895. Se graduó de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires donde conoció a Alfredo Bianchi con el cual fundarían la revista *Nosotros*. Realizó variados estudios sobre literatura. Además de ser crítico literario, fue profesor y miembro de la Academia Argentina de Letras desde 1936. Murió en Buenos Aires en 1978.

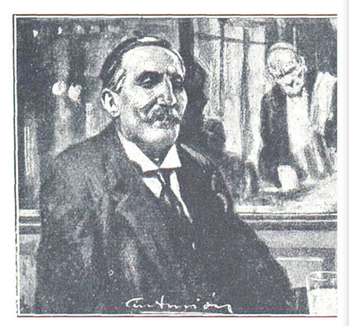
[20] Narrador, ensayista y periodista nacido en Rusia, emigró a la Argentina de niño y se instaló con su familia en una colonia agrícola. En 1895 se trasladó a la capital y comenzó su trabajo como periodista. Al ingresar al Partido Socialista conoció a Roberto Payró y Leopoldo Lugones. Fue uno de los miembros fundadores de la revista *Ideas*. En 1908 ingresó como redactor en *La Nación*. Dentro de su producción literaria, sobresale *Los gauchos judíos* de 1910 en donde se ofrece una mirada idílica de la "Pampa gringa". En 1913 viajó a Europa y se reencontró con Valle-Inclán. Falleció en 1950 en Buenos Aires.

[21] Ensayista, legislador y docente, nació en Buenos Aires en 1878. Se doctoró en Jurisprudencia en 1900 y en 1904 se convirtió en el primer diputado socialista de Latinoamérica. Falleció en la capital argentina en 1965.

[22] Narrador, poeta y ensayista nacido en Suiza. Cuando emigró a Buenos Aires trabajó en varios medios gráficos. Fue el personaje más representativo de la bohemia porteña finisecular. Sobre él escribieron Rubén Darío, Evaristo Carriego y Manuel Gálvez. Murió en Buenos Aires en 1927.









Roberto Giusti.
Alfredo Palacios.
Charles de Soussens.

Publicidad del Restaurant Aue's Keller, *Caras y Caretas* 19 de agosto de 1898.



nesto Mario Barreda, entre otros muchos. Posteriormente, Valle-Inclán dictó una serie de conferencias sobre literatura y arte en el Teatro Nacional que fueron organizadas por una comisión conformada por varias personalidades argentinas[23]. También visitó varias redacciones de diarios y revistas porteños y, asistió al café La Brasileña y al restaurant Aue's Keller, espacios de sociabilidad de la comunidad artística del 900.

La visita de Valle-Inclán a la Argentina tuvo gran repercusión en la prensa periódica, la cual se ocupó de detallar los movimientos y actividades que el escritor llevó a cabo tanto en Buenos Aires como en otras ciudades del interior del país. Algunos de los medios gráficos que se hicieron eco fueron los diarios *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *El Diario*, *El Diario Español*, y las revistas *PBT*, *Caras y Caretas* e *Ideas y Fi-*

[23] La lista es numerosa, pero dentro de los más importantes se pueden nombrar a Joaquín V. González, Rafael Obligado, Mariano de Vedia, Julio A. Roca, Ángel de Estrada (h.), Carlos Octavio Bunge, Vicente Fidel López, Carlos Correa Luna (dir. de *Caras y Caretas*), Justo López de Gomara (dir. de *El Diario Español*), Eduardo Holmberg, Juan Antonio Argerich, etc. Las noticias sobre los pormenores de la organización de las conferencias fueron publicadas por *La Nación* (S/F 1910i y S/F 1910j).



Festejos del Centenario, Buenos Aires, 1910.

guras. Asimismo, dejó su huella en el recuerdo de varios escritores y periodistas argentinos –como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, Roberto Giusti, Gustavo Caraballo, Baldomero Fernández Moreno, entre otros– que, posteriormente, relataron en memorias y evocaciones su recuerdo de Valle-Inclán en la capital argentina.

Unos días después de su llegada a Buenos Aires, *Caras y Caretas* publica el 30 de abril una nota al respecto, titulada "Don Ramón del Valle-Inclán en Buenos



Plano de Buenos Aires, 1889.

Aires" que, además contiene un pequeño perfil del escritor centrado en sus rasgos físicos y en la calidad y venta de sus libros que "se codean en las librerías con los de los primeros autores mundiales"[24]. La nota fue acompañada por una fotografía de Valle-Inclán junto a su mujer en el hotel en el que se hospedaban[25].

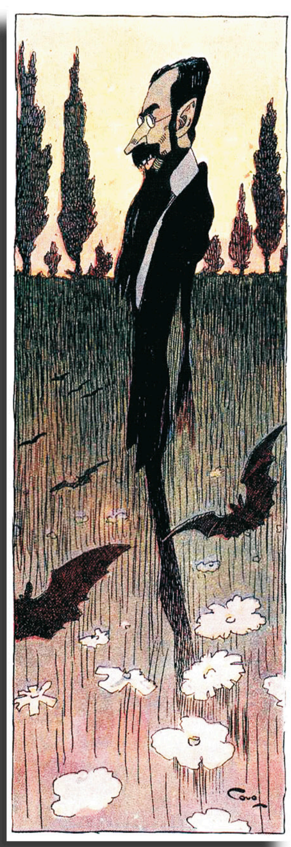
En su siguiente número, el del 7 de mayo, la revista anuncia en la sección "Teatros" el inminente estreno en la capital argentina de *Cuento de abril* de Valle-Inclán. Para ello, retoma una crítica teatral del éxito de la representación en el Teatro de La Comedia de Madrid el 19 de marzo de 1910, firmada por Andrenio (Eduardo Gómez de Baquero), publicada en el número 24 de la revista *El Teatro*[26]. A su vez, ese mismo día aparece una caricatura de Valle-Inclán realizada por José María Cao[27]. La imagen fue publicada a página completa en la sección "Caricaturas

[24] La nota, de carácter informativo, se diferencia tanto en la extensión como en el contenido del artículo que publicó *La Nación* el 11 de mayo cuando Valle-Inclán arribó en Buenos Aires. Véase para ello Giaccio (2012).

[25] Al pie de la nota se encuentra la aclaración de que la fotografía pertenece a la revista. Al igual que el equipo de ilustradores, *Caras y Caretas* también tenía un equipo estable de fotógrafos, así como también recibían fotografías de aficionados. Su archivo fue y sigue siendo uno de los más grandes de la Argentina.

[26] *La Nación* (S/F 1910d), al igual que *Caras y Caretas*, también incorporó al anuncio del estreno de la obra en su sección "Teatros y Conciertos", una crítica teatral de la prensa madrileña, en este caso de Caramanchel (Ricardo Catarineu) de *La Corres-*





Contemporáneas" que constaba de retratos de personalidades de la época y de una estrofa en donde se definía el perfil del personaje con un tono humorístico. En este caso, la ilustración del viajero muestra la afinadísima y casi volátil figura de Valle-Inclán, de perfil con una manga vacía, en un paisaje con cipreses y flores durante el anochecer rodeado de murciélagos. Debajo de ella, la estrofa que lo describe:

> Elegante escritor de mucho vuelo,
> que tiene cada año
> una idea feliz por cada pelo
> de su poblada barba de ermitaño (07/5/1910).

Caricatura de Valle-Inclán, realizada por Cao, *Caras y Caretas,* 7/5/1910.

Puesta en escena de "Cuento de abril" en Buenos Aires, *Caras y Caretas*, 14/5/1910.

Después del estreno de *Cuento de abril* el 9 de mayo de 1910, los periódicos porteños publicaron diversas críticas teatrales, en las cuales se alabó la obra de Valle-Inclán, en especial, la parte formal del texto. *La Prensa* fue uno de los primeros en indicar esta cuestión:

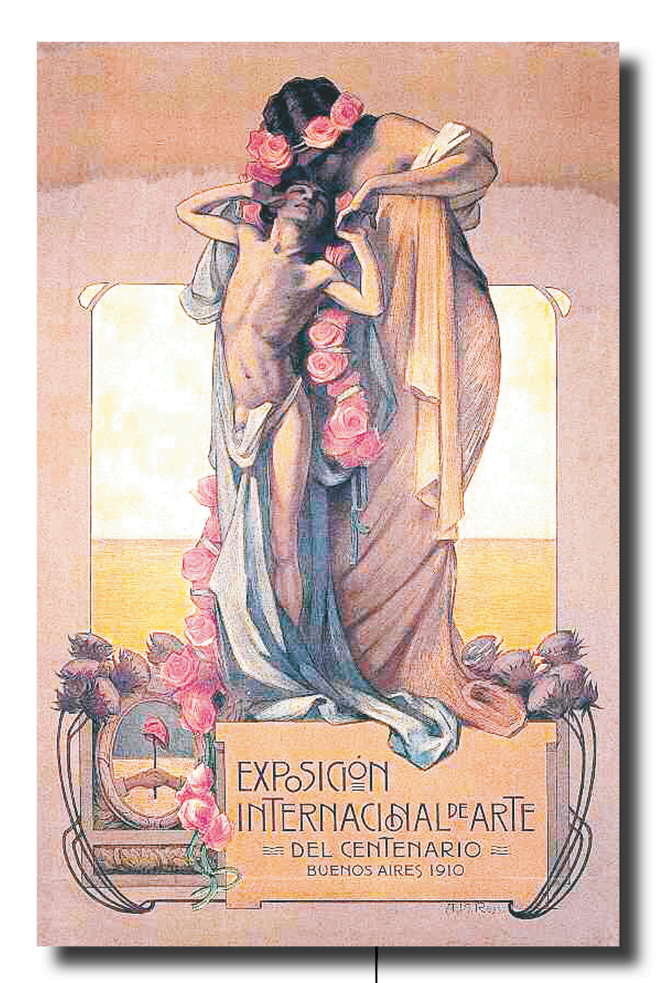
> El autor ha tratado el asunto con arte exquisito. La labor del artífice triunfa en esta obra por la fluidez lírica, el ritmo acariciante, el verso limpio, espontáneo y sonoro, el hallazgo feliz del giro, el madrigal oportuno y chispeante, el diálogo musical e ingenioso y realzando méritos tales, el contenido poético de la obra, que es una afirmación solemne del ideal, en el torbellino de las preocupaciones que llenan la mente y el corazón (S/F 1910e).

Al día siguiente, *La Nación* resaltó el mismo asunto:

> Valle-Inclán ha reflejado en las tres estancias del poema que nos ocupa, todos los sortilegios de la lírica moderna [...] Cada uno de los personajes obedece a un ritmo pro-

pondencia de España (20/3/1910). Sobre las repercusiones del estreno de *Cuento de Abril* en Madrid ver Dougherty (2003).

[27] Pintor y dibujante español nacido en Lugo en 1862, se radicó en Argentina en 1882. Es considerado el padre de la caricatura argentina. En sus primeros años, colaboró en *El eco de Galicia*, y *El Cid Campeador*. Se lo reconoce por su trabajo en *Don Quijote*, en la cual formaba con el seudónimo Demócrito II. Fue uno de los ilustradores principales de *Caras y Caretas* hasta 1912. Fundó el *Suplemento Ilustrado* de *La Nación* en 1905 y la revista *Fray Mocho* en 1912. Murió en 1918 en Lanús (Provincia de Buenos Aires). La vida del caricaturista y su producción artística en *Caras y Caretas* y *Fray Mocho* ha sido estudiada por Neveleff y Di Iorio (2007).



Cartel de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, Buenos Aires, 1910.

pio. El rey Castellano que ha venido a solicitar amores a la princesa provenzal, habla en rotundos endecasílabos y en alejandrinos; la princesa en metros suaves y aligerados. Reúne Valle-Inclán en admirable consorcio, el verso tradicional de Castilla con el trocaico latino. Surgen de aquel raudal las expresiones de la musa literaria y popular. Predomina el verso libre de ritmo, pero no de rima. (S/F 1910f).

Por su parte, la nota publicada por *Caras y Caretas* estaba acompañada por una fotografía del tercer acto que dio cuenta de la puesta en escena de la obra. Coincidiendo con *La Nación* y *La Prensa* acerca de la riqueza del texto, la revista señalaba:

El mérito esencial de la obra reside en su factura literaria y en el fogoso vocabulario que hablan sus personajes.

Todo es en el poema, o acaso mejor dicho, en el romance teatralizado, sutil y suave, como un verso provenzal.

El señor del Valle-Inclán presenta la obra con la admirable característica literaria que le ha dado fama y honores en los países de habla castellana.

El público selecto que llenaba la sala de la Comedia aplaudió con entusiasmo el poema y obligó a su autor a presentarse en escena al final de cada una de las tres jornadas, que son otras tantas joyas poéticas. (S/F 1910g).

Hay que tener en cuenta que la precisa atención que le prestó la prensa a la representación de *Cuento de abril* se relacionó con dos factores: uno, fue que la obra pertenecía a uno de los reconocidos “viajeros ilustres” que llegaron a la Argentina en torno al Centenario y, el otro, que la puesta en escena se enmarcó dentro de la llamada “época de oro del teatro de Buenos Aires” (Seibel 2006: 275) en la que hubo una multiplicación de compañías extranjeras visitantes y un desarrollo de las nacionales que se transformaría en un auge sin precedentes, debido a las demandas del público porteño[28].

“Correo sin estampilla” también hizo, a su modo, referencia a la estancia de Valle-Inclán en Buenos Aires. Esta sección de *Caras y Caretas* estaba constituida tanto por comentarios burlones o descalificadores sobre colaboraciones de lectores enviadas a la revista para su posible publicación, como por consejos

[28] Asimismo, además de la gran cantidad de obras de autores europeos que se representaban en la cartelera de Buenos Aires, en aquella época se originó una proliferación de textos dramáticos escritos por autores argentinos que pudieron consagrarse dentro del campo teatral del país.

sobre diferentes aspectos de la escritura. En el caso que nos atañe, la respuesta al lector "E. C. S.-Buenos Aires" del 9 de julio comprende de un fragmento de la conferencia que Valle-Inclán dictó en el Teatro Nacional, titulada "El arte de escribir", y de una crítica humorística al novato sobre su imitación del estilo del escritor español. El texto decía así:

> E.C.S.-Buenos Aires.- Es cierto. De don Ramón del Valle-Inclán son estas palabras: 'Yo puedo deciros que llené mis alforjas andando por los caminos de las Castillas. Entrando en las ventas y calentándome en las cocinas y durmiendo en los pajares. Tales fueron las universidades donde aprendí los más expresivos y sonoros vocablos…'. Pero si usted quiere imitarle en el modo de escribir y toma el pie de la letra lo que dijo, nos parece necesario que haga usted largos estudios y sea aprobado siquiera en el curso de cocina y en el curso de pajares (S/F 1910l).

"Una desconocida" de Valle-Inclán, *Caras y Caretas,* 18/3/1939.

Lo interesante aquí es que lo que se cita no es otra cosa que un segmento de la extensa crónica que *La Nación* publicó sobre la primera conferencia que el viajero ofreció en Buenos Aires una semana antes de esta publicación. La aparición de las palabras de Valle-Inclán en este espacio inusitado pone de relieve la atracción que deben haber causado sus conferencias en el ambiente literario porteño[29].

3. Presencia de Valle-Inclán en *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*, 1912-1939

Durante tres décadas *Caras y Caretas* siguió publicando ininterrumpidamente casi una veintena de textos de Valle-Inclán. Asimismo, su nombre apareció continuamente en artículos y notas sobre la vida literaria en secciones como "Apostillas a la vida literaria", en textos memorialísticos de autores como, por ejemplo, Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo, en la sección "Bibliografía" en la cual se difundían las novedades editoriales, en críticas literarias, y en secciones de anécdotas de escritores, espacio en el que Valle-Inclán apareció asiduamente[30].

[29] Ese interés se explicita en la noticia que publicó *La Nación* sobre la organización de las conferencias en Buenos Aires: "El conservatorio Labardén debía aprovechar la presencia del insigne escritor, realizando así su programa. D. Ramón del Valle-Inclán, cuya literatura es tan gustada entre nosotros, desarrollará temas distintos, cuyo sólo anuncio despertó tanto interés en el público. No hay que insistir sobre la importancia de esta iniciativa. Es acaso uno de los hombres que más viva atención despiertan por la profusión de su obra y la originalidad de su arte, que constituye sin duda una de las notas más características de la literatura actual. Sus conferencias serán, por lo tanto, un acontecimiento, y no sólo un acontecimiento para los hombres de letras, sino para el gran público, dada la difusión alcanzada por sus libros, así como el prestigio de su nombre" (S/F 1910i).

[30] *Caras y Caretas* publicó también en 1919 una entrevista que le realizó Félix Paredes a Valle-Inclán. Ella ha sido recogida por Joaquín y Javier del Valle-Inclán en *Entrevistas, conferencias y cartas* (1994).





Logo de *Plus Ultra*, 1916.

"Jardín umbrío" de Valle-Inclán por Sirio, *Plus Ultra*, noviembre de 1916.

Las publicaciones valleinclanianas en *Caras y Caretas* y su suplemento *Plus Ultra* durante el período 1913-1919 son: "El rey de la máscara" (1913), "El bautizo" (1916), "Jardín umbrío" (1916), "La piedra del sabio" (1917), "Geórgicas" (1917) y "El miedo" (1918); en el período 1920-1929 salieron a la luz "Y dijo la abuela" (1921), "Paisaje" (1926), "Santiago de Compostela" (1927), "Fragmento" (1927)[31], "Toledo" (1928), "La gloria literaria y la gloria aventurera" (1928) y "Un bastardo de Narizotas" (1929); por último, en la siguiente década se publicarían posmortem "La confesión" (1938), "Una desconocida" (1939) e "Hierba Santa" (1939). De todas ellas, hay dos que interesan por diferentes razones: "Jardín umbrío" y "Un bastardo de Narizotas".

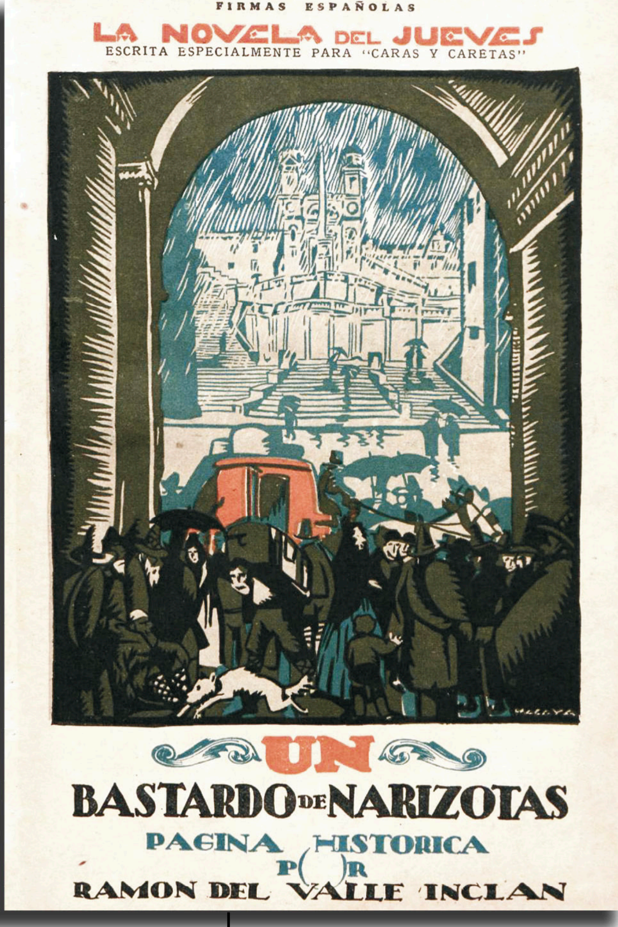
"Jardín umbrío" apareció en 1916 en *Plus Ultra*, publicación mensual ilustrada, suplemento de *Caras y Caretas*, dirigido en un primer momento por el dibujante Manuel Mayol[32]. Con un formato mayor que su hermana y una estética aristocratizante, con hojas satinadas, profusamente ilustrada y gran cantidad de notas dirigidas a un público femenino[33], el suplemento también tuvo un espacio para

[31] "Santiago de Compostela" y "Fragmento" se volverían a publicar en el año 1928.

[32] En el primer número se publica su "Prospecto": "Al lector. En el orden natural de las cosas todo está circunscripto a determinados límites. Pero, por una ley de evolución, también todo lo que progresa, dentro del mundo espiritual o material, requiere expansión para su desenvolvimiento.
Caras y Caretas, revista que tu benevolencia ha consagrado, acepta obediente el imperativo de esa ley que afirma las tradiciones que siempre ha perseguido. De esta aspiración, noble y generosa, nace 'Plus Ultra', publicación suplementaria, donde tendrán cabida todas las notas, cuya índole especial, necesite más amplitud para desarrollarse. En 'Plus Ultra', verdadera prolongación, eco agrandado de tu revista amiga, hallarás el complemento de una labor que hace años se impuso la empresa editora, ayudada eficazmente por artistas y literatos de valía. Repasa las páginas que te ofrecemos, discurre libremente por ellas… y falla. Que si de tu agrado fueran, templarías nuestro espíritu creando nuevos bríos para seguir la labor comenzada; si las rechazas, dejaremos que otros, con más aptitudes, lleven a feliz término lo que nosotros no supimos realizar". (S/F 1916)

[33] "Pensada y dirigida por hombres, no apuntaba específicamente a un público femenino, aunque es evidente, en primer lugar por las

la literatura. Eran publicados en sus hojas escritores como Rubén Darío, Miguel de Unamuno, José Rodó, Amado Nervo, los autores argentinos de la llamada Generación del Centenario (Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Enrique Larreta, entre otros) y, también las argentinas Emma de la Barra, Mercedes Moreno (la Dama Duende), Delfina Bunge, etc. Dentro de esta nómina de reconocidos escritores, apareció sólo una vez la firma de Valle-Inclán: "Jardín Umbrío" sería su única publicación en *Plus Ultra*. El texto con la aclaración "firmas ajenas" tiene ilustraciones en blanco y negro de Alejandro Sirio[34] y en la plana se imita, pero modernizándolos, la tipografía, las capitulares y los adornos de la *Opera Omnia*.



"Un bastardo de Narizotas" de Valle-Inclán, *Caras y Caretas,* 5/1/1929.

Por otro lado, "Un bastardo de Narizotas. Página histórica"[35] fue enviada especialmente a la revista desde España por Valle-Inclán como lo afirma una noticia que sale en un número anterior a la publicación:

> Con la hermosa novela 'Un bastardo de Narizotas' que publicaremos próximamente, inicia el célebre maestro su colaboración especial para nuestra revista. Actualmente, el autor de tantas producciones en que el estilo elegante y el vigor novelesco subyugan a los lectores, se concreta al libro. Conseguir de él una colaboración supone una victoria, que 'Caras y Caretas' ha conseguido impulsada por el constante deseo de ofrecer a su buen público obras literarias valiosas. Don Ramón del Valle-Inclán es un dominador de la belleza y de la energía, merced a la inimitable maestría con que maneja el idioma castellano (S/F 1928).

El texto se imprimió en la sección "La novela del jueves" y contiene la advertencia "escrita especialmente para *Caras y Caretas*". Con una extensión de diecio-

características de algunas secciones tempranas ("París femenino", "páginas femeninas") pero también por algunos aspectos del diseño gráfico y las publicidades, que las mujeres ocupaban en el emprendimiento editorial un lugar relevante [...] Es improbable que la revista haya circulado con fluidez entre lectores obreros o de bajos recursos, considerando su precio de venta, y el rango de productos publicitarios (autos de lujo, muebles, cosméticos, cámaras fotográficas, hoteles residencias de reposo, entre otros)." (Ariza 2009: 82). El precio de *Plus Ultra* era mucho más elevado que el de *Caras y Caretas*. La primera costaba un peso en 1924, y la segunda salía veinte centavos.

[34] Seudónimo de Nicanor Álvarez Díaz. Fue dibujante, pintor e ilustrador español nacido en 1890. En la primera década del siglo XX se instala en Buenos Aires y comienza a trabajar dibujando carteles y colaborando en la prensa en *Caras y Caretas*. También trabajó en *El Hogar*, *Plus Ultra*, *La Nación*, *La Prensa*. Ilustró además libros y realizó exposiciones y fue profesor de la cátedra de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Murió en Buenos Aires en 1953.

[35] Su historia textual fue estudiada por Schiavo (1977) y en trabajos posteriores y por Hormigón (1987), entre otros.

cho páginas, "Un bastardo de Narizotas. Página histórica" está hermosamente ilustrada a color por Luis Fernando Macaya[36].

Dos textos de Valle-Inclán en dos revistas de la misma empresa editora, los dos ilustrados por el equipo de artistas. El recorrido hasta la imprenta fue el mismo, lo único distinto sería el público al que estuvieron dirigidos, y eso no fue elección del escritor sino, una decisión de los directivos y secretarios de las revistas.

[36] Dibujante y pintor español, nacido en Barcelona en 1888. Se radicó en Buenos Aires y colaboró en varias revistas porteñas. Además realizó portadas de libros, ilustró enciclopedias, libros de lectura y de literatura infantil. Murió en Buenos Aires en 1953.

4. Valle-Inclán evocado por escritores argentinos

La figura de Valle-Inclán también fue el tema central de algunos textos de escritores argentinos aparecidos en *Caras y Caretas* y en *Plus Ultra*. Desde diferentes ángulos se fue revelando la personalidad del escritor español, su trabajo literario, sus anécdotas y sus actividades como se observa en los textos de Alberto Gerchunoff, Valentín de Pedro, Arturo Capdevila y Baldomero Fernández Moreno, dentro de los más importantes[37]. Los textos de estos tres últimos escritores –dos crónicas periodísticas y un poema– tienen algo en común: rememoran vivencias junto a Valle-Inclán en diferentes espacios urbanos: dos en Madrid y uno en Buenos Aires.

La crónica titulada "Don Ramón del Valle-Inclán. La estética en el café" de Valentín de Pedro[38] de 1919 pone en escena el momento en que el autor se topa con Valle-Inclán en un café de Madrid. A partir de allí se describen varias reuniones de tertulia y se reproducen algunos diálogos, en los que mayormente habla Valle-Inclán. Los recuerdos traídos por una memoria que no quiere olvidar y desea retener ese momento ("Y yo, no queriendo borrar de mi retina la visión del maestro, me

[37] Los textos completos se reproducen en el anexo documental.

[38] Narrador, autor teatral, ensayista y periodista nacido en Tucumán (Provincia de Tucumán) en 1896. En 1912 una comedieta suya fue premiada por *PBT* y así inició su carrera en el mundo literario. Viajó a Madrid y de esa visita publicó *España renaciente* de 1922. También publicó varias novelas en "La Novela Semanal". Después de ser encarcelado durante el régimen de Francisco Franco, regresó a la Argentina en 1941 y continuó colaborando en medios como *La Prensa*. Murió en Buenos Aires.



Baldomero Fernández Moreno (izq.) y Arturo Capdevila (der.).

Plaza del Congreso de la Nación Argentina, Buenos Aires, 1911.

retiré recitando el soneto de Rubén") están divididos en cuatro anécdotas en el café en el que se discute de literatura y de escritores españoles.

Unos años después, en su texto de 1924, Arturo Capdevila[39], con un tono apesadumbrado, recoge la noticia de una recaída de la salud de Valle-Inclán y los rumores que aparecieron sobre su estado. Debido a las novedades, Capdevila recuerda de su adolescencia, por un lado, los primeros acercamientos a la producción literaria y figura de escritor de Valle-Inclán y, por otro, las discusiones entre pares en torno a la obra valleinclaniana:

> Nos apenamos de sincero corazón, porque le queremos desde la adolescencia cordobesa. En las noches literarias del paseo de Sobremonte o del Parque de Crisol, su nombre de noble y opulento señor feudal (*don Ramón del Valle-Inclán*) estaba siempre en las conversaciones del cenáculo. ¿Nada más que esto? Su verso, a no dudarlo, estuvo presente en la hora de la revelación, entre las mejores melodías. Más tarde, su teatro nos abrió las puertas de la leyenda. Y esto no es todo. Anécdotas suyas oímos –fieras y dulces– de dejar pensativo a un gigante. Y aunque nunca nos habíamos arrimado a él, sabíamos de su hosca figura, según nos lo pintaban; de su agria huraña; de sus cosas insólitas. Y así, asimismo católico feroz y santo terrible, le amábamos por la gracia de su arte. Le amábamos como aun le amamos.

A partir de la noticia de la recuperación del escritor español, comienza un segundo momento de la crónica que transcurre en el Café Regina de Madrid. Capdevila realiza una descripción de este espacio de sociabilidad y del encuentro con Valle-Inclán. También, reproduce la conversación que se centra en diferentes temas, como su recuerdo de Rubén Darío, su última visita a

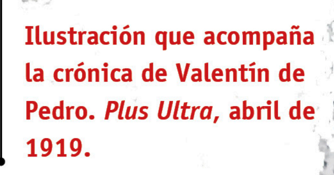


Ilustración que acompaña la crónica de Valentín de Pedro. *Plus Ultra*, abril de 1919.





[39] Poeta, ensayista, narrador y dramaturgo, nacido en la ciudad de Córdoba (Provincia de Córdoba). Se doctoró en Derecho en 1913. Se radicó en Buenos Aires en 1922, donde se dedicó a la docencia. Fue miembro de la Academia Nacional de Historia y de la Academia Argentina de Letras. Dentro de sus ensayos literarios se destacan *Lugones* (1973) y *Rubén Darío, "un bardo rei"* (1946). En 1949 este prolífico escritor recibió el Gran Premio de Honor de la SADE (Sociedad argentina de escritores). Murió en Buenos Aires en 1967.



México y, muy brevemente, el viaje a Toledo que Valle-Inclán realizó junto al argentino Alberto Gerchunoff. Basado en esta plática, Capdevila escribió en 1931 un poema sobre el periplo de los dos escritores por tierras toledanas:

> Recorren las calles de Toledo imaginando la vida de ambos cuatro siglos antes: Gerchunoff hubiera sido quemado en la hoguera de la Inquisición como judío, Valle-Inclán hubiera sido un compasivo monje que hubiera perdido –y obtenido– el perdón del sacrificado (Szurmuk, 2012: 3)[40].

Por otra parte, en 1929 *Caras y Caretas* publica el poema de Baldomero Fernández Moreno[41] titulado "Valle-Inclán y el viento" con una ilustración de Arístides Rechain[42]. El yo poético, que se puede identificar con Fernández Moreno, rememora un encuentro fortuito con Valle-Inclán:

> Tarde de junio o de julio,
> por la calle Rivadavia,
> vi a Ramón del Valle-Inclán;
> yo del "Clínicas" tornaba.
> Corría un viento terrible,
> la tarde estaba morada,
> el granito del Congreso
> daba un frío que cortaba.

La ciudad en la que transcurre es la Buenos Aires de 1910, cuando Valle-Inclán se hospedó en ella: "tarde de junio o

"Valle Inclán y el viento" de Fernández Moreno, *Caras y Caretas,* 20/7/1929.

[40] El poema se titula "Romance de Don Alberto y Don Ramón. El cual fue escritor en una peña en Madrid, trasofiando un relato de Don Ramón del Valle-Inclán, que recordaba un paseo toledano con Alberto Gerchunoff". Este dato es recuperado por Szurmuk (2012) en el archivo de Alberto Gerchunoff, caja 20, n° 22, 22.

[41] Poeta y narrador nacido en Buenos Aires en 1886, figura clave dentro de la poesía argentina. Estudió la carrera de Medicina, que finalizó en 1912. Posteriormente se radicó en Chascomús (Provincia de Buenos Aires) donde ejerció la medicina. En 1915 publicó *Las iniciales del misal*. El éxito de su libro lo hizo alejarse de la medicina finalmente en 1924, y a partir de ese momento siguió publicando textos y se dedicó a la enseñanza en Buenos Aires. Obtuvo varios premios literarios, como el Primer Premio Municipal de Poesía, el Primer Premio Nacional de Poesía, el Gran Premio de Honor de la SADE. Colaboró en diferentes medios gráficos como *La Nación*, *Nosotros*, *Caras y Caretas* y *Leoplán*. Falleció en 1950 en Buenos Aires.

[42] Dibujante argentino, nacido en Rosario (Provincia de Santa Fe). Colaboró en diarios y revistas como historietista



Portada Caras y Caretas, 1910.

de julio". Fernández Moreno, "el poeta caminante" Monteleone (1986), transita por la céntrica calle Rivadavia, desde la cual se ve el Congreso, y allí se produce el encuentro con Valle-Inclán. Los dos escritores están en diferentes etapas de su vida: Fernández Moreno todavía estudiaba medicina "yo del 'Clínicas' tornaba" y faltarían unos años para que publicara su primer poemario *Las iniciales del misal* (1915); por su parte, Valle-Inclán, ya consagrado como escritor, era recibido en la Argentina como "viajero ilustre" y reconocido por los intelectuales del país. En la escena no hay un acercamiento entre el yo poético y el visitante, sino que sólo se presenta la mirada del joven estudiante: como *flâneur* que recorre y observa la ciudad, Fernández Moreno describe ese instante en que ve al escritor español también caminando por Buenos Aires:

> Íbase en la ventolera
> don Ramón hecho un fantasma:
> se le volaba el sombrero,
> se le volaban las barbas,
> se le volaban los lentes,
> se le volaba la capa,
> la ilustre manga vacía
> se volaba, se volaba...

Detalla de su volátil figura: las barbas y la manga vacía; y de su clásica vestimenta: el sombrero, los lentes y la capa. Por último, en el dístico final, aparece el tema del recuerdo:

e ilustrador: en *La novela Semanal*, *El Suplemento*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Billiken*, *Para Ti*, *Leoplán*, *El Hogar*, *La Prensa*, *Crítica*. También ilustró obras literarias y dirigió un estudio de enseñanza del dibujo por correspondencia.

El recuerdo, como un trapo
al viento, se me desgarra

La rememoración de Fernández Moreno[43] nos ofrece otra de las tantas descripciones que los escritores hicieron de Valle-Inclán, pero su singularidad está en el hecho de que fuera la mirada de un joven –pretendiente a escritor– puesta en la figura del escritor consagrado y, además, nos deja ver una instantánea de Valle-Inclán en la Argentina en 1910. También, en las memorias de Fernández Moreno hay una breve referencia a sus lecturas de la obra del escritor español[44].

Los tres textos analizados, el de Valentín de Pedro, el de Arturo Capdevila y el de Baldomero Fernández Moreno, hacen referencia a una época en que la sociabilidad entre escritores e intelectuales era muy frecuente, no sólo en los cafés y tertulias, sino también mediante los viajes. Además, muestran diferentes aspectos de Valle-Inclán: el tertuliano en Madrid y el viajero en Buenos Aires.

5. A modo de cierre

La recepción de Valle-Inclán en la Argentina ha sido escasamente estudiada y, una de sus razones es la dificultad de la materia. Contamos con muy pocos datos sobre las publicaciones valleinclanianas que ingresaron por el puerto de Buenos Aires y, por otro lado, su obra no fue editada en formato libro en el país hasta fines de la década de 1930. De allí que el estudio de las publicaciones de Valle-Inclán en la prensa periódica –sobre todo, la porteña– y su presencia en ella, pueda echar luz sobre algunas cuestiones de su recepción en la Argentina a principios del siglo XX. Asimismo, los textos de escritores argentinos sobre Valle-Inclán también dan cuenta del conocimiento que poseían los intelectuales del país de la producción valleinclaniana y, de los intercambios que existían entre los escritores de los dos lados del Atlántico.

Variados textos de Ramón del Valle-Inclán se publicaron constantemente en *Caras y Caretas* durante casi cuatro décadas. La aparición de su primer texto en la revista en 1907 fue una de las formas que el escritor encontró para captar un nuevo lectorado –además del que tenía en *La Nación*–[45]. El viaje de Valle-Inclán a Buenos Aires le debe haber valido el afianzamiento de lazos con esta revista ilustrada puesto que, posteriormente al Centenario, el escritor publicó allí y en su suplemento *Plus Ultra* una cantidad considerable de textos hasta su muerte. Este

[43] Para Monteleone (1986: 85) "el poeta caminante de Fernández Moreno recupera lo mirado a través del recuerdo. Aun como recogimiento inmediato en el café o en la casa, el ensueño del transeúnte se verbaliza después, en la inmovilidad del reposo y del recuerdo. Su recorrido por la ciudad es siempre un hecho del pasado, un hecho que la memoria selectiva liberará del azaroso derivar entre las cosas y la muchedumbre. Doble instancia del recuerdo: el yo poético postulado en el poema es un yo que poetiza al recordar lo mirado en su travesía; ese yo, es asimismo, un yo que se rememora estableciendo en el poema un pacto autobiográfico".

[44] Agradezco el dato a Margarita Merbilhaá. Sobre recuerdos de la vida literaria de escritores argentinos del entresiglos XIX-XX ver el libro de Pastormerlo (en prensa). Allí se recogen selecciones de memorias de escritores, dentro de las que se encuentran las de Fernández Moreno con una nota preliminar sobre el autor.

[45] Años antes, en las postrimerías del siglo XIX, Valle-Inclán ya publicaba en *La Nación*. El primer texto que apareció en el diario fue "Lilí. Fragmento de *Tierra Caliente*" (Valle-Inclán 1899).

medio gráfico le sirvió para hacer conocer masivamente su producción literaria, ya que, debido a las complicaciones de la distribución de libros de España a la Argentina durante la época, sus obras difícilmente llegarían a los escaparates de las librerías de Buenos Aires y, en menor medida, a las manos del gran público. Para finalizar, podemos decir que, además de ser un asiduo colaborador de *Caras y Caretas*, Valle-Inclán ocupó un lugar en la revista como personaje debido a su atractiva imagen de escritor, tema que será analizado en otro trabajo.

Anexo documental

Valle-Inclán evocado por escritores argentinos

1. Valentín de Pedro

"Don Ramón del Valle-Inclán. La estética en el café", *Plus Ultra* 29/4/1919.

Llegué a Madrid una noche de invierno. A través de los cristales del coche, crucé la ciudad, desierta y fría, arrebujada en la niebla. El Prado... La Cibeles... calle de Alcalá...

Ya en mi alojamiento, no pude resistir el deseo de pasear mi curiosidad por la famosa Villa; sus noches eran de gran sugestión para mi espíritu. La Puerta del Sol y las calles que la circundan era lo único animado con un ritmo de vida. La ciudad, desierta, sólo parecía habitada por mujeres que a nuestro paso vocean el *Heraldo*.

Pero allí, detrás de los focos que rielaban su luz gris sobre la acera mojada, estaba el café; café madrileño, cuya influencia es para nosotros tan agradable, aunque el motivo sea superficial; con sus "peñas" de consagrados, como una prolongación de las famosas "sobremesas" del Aticos; con sus tristes "peñas" de fracasados, desde "El Café", de Moratín, hasta "La Losa de los Sueños", de Benavente.

Allí, encontraría algunos hombres, a través de cuyas obras de arte, habían ganado mi admiración y afecto. Medianoche era por filo, como canta el romance, cuando entré al "Lion d'Or"; y cuál no sería mi sorpresa, al ver el café con muy poca gente, en un ambiente recogido y silencioso. Un buen rato llevaba sentado, cuando de un saloncillo del fondo vi salir, envuelto en su capa, pálido el rostro, ilustrado por sus largas barbas de chivo, seco como un cenobita, el fulgor de su mirada tras los grandes anteojos de carey, con un andar nervioso, menudo y rápido, a don Ramón del Valle-Inclán.

A punto estuve de detenerlo, para estrechar su única mano gloriosa y ofrecerle, como un ramo de rosas nacidas en las tierras de Indias, las rosas de mi admiración; mas lo miré pasar lleno de emoción y respeto. Volvió con una caja de cigarros egipcios en la mano, para seguir presidiendo los ritos de arte y divertimento, en el rincón solitario del café, rodeado por Anselmo Miguel Nieto, Martínez Corbalán, Ricardo Baroja, Juan José Llovet, Penagos, Moya del Pino... Y yo, no queriendo borrar de mi retina la visión del maestro, me retiré recitando el soneto de Rubén:

"Este gran don Ramón del Valle-Inclán me inquieta"

Asistí a aquellas reuniones. Un día en que Corbalán se burlaba de Carrère, por habérsele ocurrido aquella imagen comparando a la luna con una moneda de plata; Llovet ensaya-

ba frases ingeniosas, Moya del Pino hacía retratos futuristas y Penagos hablaba con una deliciosa mujercita francesa – alguien dijo al autor de “Aromas de Leyenda”:

–¿Sabe usted, don Ramón, que Marquina ha declarado no escribirá más dramas en verso?

–Es que no debía escribirlos tampoco en prosa... Contestó Valle-Inclán, con su palabra ceceante y temible.

Le pregunté entonces por la suerte de su teatro poético, con relación al de otros que hoy tienen acaparados los escenarios españoles.

–Yo quise que en mi teatro el verso correspondiera a la acción, para que formase todo una unidad de belleza; ahora que los cómicos no pueden acostumbrarse a eso. La lucha es inútil: son muy bestias. No pueden salir de Villaespesa y Marquina, que no han creado nada, concretándose a ver una prolongación de Zorrilla: algo muy endeble.

Nosotros pensamos en la malaventura de lo bello y lo grande...

Don Ramón del Valle-Inclán ha escrito las obras más originales y bellas del teatro español contemporáneo. Su “Romance de Lobos” es una creación portentosa, que acreditaría a un genio en cualquier literatura del mundo; –recordamos que la guerra impidió su estreno en París, cuando ya estaba anunciada y publicada en hermosa traducción –según él– por el “Mercure de France”. –“Voces de Gesta”, tiene la grandeza que atesoran las páginas del romancero y por sus escenas corre una emoción honda y sincera. “La Marquesa Rosalinda” y “Cuento de Abril”, obras llenas de exquisita novedad y música imponderable... Nosotros, el pensar en el teatro de Valle-Inclán, como en casi toda su obra, pensamos con los ojos; porque sus personajes y sus escenas, los recordamos como concepciones pictóricas; indudablemente él los ve tal un pintor: así, a veces, creemos estar ante maravillosos retablos animados.

Hablando de su estilo, comparado con el de otros escritores –Ricardo León sirva de ejemplo– está de acuerdo con la respuesta que dio ‘Azorín’ al autor de “Crítica Profana”.

“El estilo es la personalidad a través de la cultura –dice. –Yo, a la influencia de Quevedo o Cervantes, he preferido la de los primitivos escritores, donde se encuentran los giros más ingenuos y puros del idioma; como en “La Conquista de Nueva España”, por Bernal Díaz Castillo, en los autores anónimos de “Las Crónicas”, en los místicos...

“Así, si un escritor lee a un solo clásico, resultará un imitador; pero si sus elementos son tomados de muchos, toda huella de imitación es difícil de encontrar y su personalidad es más robusta. El secreto de los grandes prosistas o poetas –los creadores– está en situarse ante la vida como un hombre sin tradición, llevando toda la tradición a la espalda, y como si él fuese el primero que va a ver las cosas. Es el caso de Rubén, el de Lugones... Y luego, como gustando un pensamiento con voluptuosidad, añade:

“¡Oh, Rubén, en su última manera, la forma sabia con que cantó en Mallorca...!”

Al maestro le piden su opinión sobre un libro.

–No vale nada– contesta.

Alguien dice su sospecha de que don Ramón no ha leído aquel libro.

–Es cierto –dice. –No lo he leído; leo muy poco. Pero tengo un procedimiento infalible para saber si un libro es bueno o malo.

Todos interrogan con avidez; él se explica: a veces le basta el título y la portada, para no seguir más adelante. Otras, ya en la primera página, le pide a su señora que le marque en un papel en blanco el tamaño de las palabras, y viendo aquellas líneas, sabe si es bueno o malo.

Pone un ejemplo.

Las hijas de las madres que amé tanto...
Ínclitas razas ubérrimas...

–¿Y dónde está el secreto de ese conocimiento?

–Si es malo, ha de haber muchas líneas cortas, como en lo primero; eso quiere decir, abundancia de artículos y preposiciones y todo lo que se pone de relleno. Lo segundo, líneas largas, significa conocimiento del idioma, plenitud; cada palabra dice algo. Y el escritor debe buscar esa síntesis, en la que culminan las lenguas griega y latina.

–¿Pero algunas veces ha de equivocarse?

–Muy pocas.

–Por ese procedimiento, no hubiera usted descubierto a Juan R. Jiménez.

-Es que en Jiménez el idioma es lo de menos; tanto daría que escribiese por gestos...

Don Ramón del Valle-Inclán tiene ahora gloria y dineros. Dicta en la Universidad de Madrid, una clase de Estética y hay una juventud literaria que le llama padre y maestro, mago en letras castellanas. Él nos ha descubierto el alma trágica de su Galicia Natal: ¿Oh, *Flor de Santidad: Adega, en cuyos ojos llama azul fulgura, de la piedad humilde*...

Ha sabido hacer tan noble al Marqués de Bradomín, tan perverso y galante y refinado, que su autor puede darse la mano con el Abate Casanovas o con M. J. Barbey d'Aurevilly. Ha escrito, en fin, tanta y tanta bella página inmortal.

Ahora, anhela el castillo de sus antepasados, los señores de Caramiñal, en la costa, donde las olas del mar Cantábrico pasan con su armonía eterna; y allí, como un voluptuoso del silencio y la soledad, encerrará su leyenda; Valle-Inclán tiene leyenda. Historia ya la tiene cualquiera...

Madrid, 1919.

2. Arturo Capdevila

"Grandes de España. Este gran don Ramón", *Caras y Caretas* 4/10/1924.

Y don Ramón?... ¿Y don Ramón del Valle-Inclán?...

Nos dan malas noticias. En Santiago de Compostela, en su Santiago de Compostela, que tanto ama, ha sido operado; ha estado largos y horribles días en frío lecho de hospital, de hora en hora más débil. (Le vemos magro, puras barbas, en un lecho de mantas blancas, cerca siempre la monja, pálida en sus blancas tocas, trayendo la blanca taza de caldo de los enfermos, entre aquellos muros blancos.) Nos dan malas noticias. Nadie ha vuelto a saber de él. Seguramente le ha ganado el corazón una lenta agonía que se lo llevará. (Le vemos quieto, sin otra vida que el agitado respiro, tan inclinado hacia la muerte que entre él y ella no media más que la distancia de un último verso.) ¡Malas noticias! Ahora parece que se ha refugiado en su ría de Galicia, a morir. (Le vemos en lejanía, alto, flaco, un poco anacorético, muy fantasmal, borrándose para siempre entre el orvallo de una llorosa niebla.) ¡Malas noticias! Acaso demasiado pronto, en su ría de Galicia, va a ponerse, tan glorioso como triste, su postrero sol.

Nos apenamos de sincero corazón, porque le queremos desde la adolescencia cordobesa.

En las noches literarias del paseo de Sobremonte o del Parque de Crisol, su nombre de noble y opulento señor feudal (*don Ramón del Valle-Inclán*) estaba siempre en las conversaciones del cenáculo. ¿Nada más que esto? Su verso, a no dudarlo, estuvo presente en la hora de la revelación, entre las mejores melodías. Más tarde, su teatro nos abrió las puertas de la leyenda. Y esto no es todo. Anécdotas suyas oímos –fieras y dulces– de dejar pensativo a un gigante. Y aunque nunca nos habíamos arrimado a él, sabíamos de su hosca figura, según nos lo pintaban; de su agria huraña; de sus cosas insólitas. Y así, asimismo católico feroz y santo terrible, le amábamos por la gracia de su arte. Le amábamos como aun le amamos.

Y ahora nos dicen que se muere. En su ría simbólica, paso a paso, se va acercando "a la mar, que es el morir"; al más allá sin riberas. Nos vienen luego a la memoria versos suyos, de aquel su delicioso cuento abrileño:

–Y más allá, mi trovador?
–El azul en lontananza.
–¿Y más allá?...
– Siempre el azul de la esperanza.

¡Siempre el azul de la esperanza! Palabras que ayer fueron definición del ensueño, parecen hoy interpretación de la muerte.

Pena grande. Hemos llegado tarde a España. Ya que es así, borremos al menos de la mente esa imagen de hospital que nos han sugerido. No veamos sino la del medallón magnífico que Rubén Darío cincelara:

Este gran don Ramón de las barbas de chivo,
cuya sonrisa es la flor de su figura.

Pasa el tiempo. Y un día Xavier Bóveda –creo que el más joven y sé que el más druídico de los poetas gallegos de hoy –entra en mi hotel, contentísimo, con la buena nueva: don Ramón del Valle-Inclán está en Madrid, y nos espera a las seis de la tarde en el Café Regina de la calle de Alcalá.

II

Y allí le encontramos en rueda de escritores, más fuerte y más sano que nunca, departiendo dichoso, suavemente encantado todavía de convalecencia y de renovada dicha de vivir. Nos da la mano efusivo. Nos sonríe patriarcal. No oculta que le place nuestra amistad de lejano amigo que la vida tardíamente aproxima. Y bien: este hombre que era, según tanto dicen, zahareño, intemperante, torvo, señor de horca y cuchillo, es todo sonrisa. O siempre tuvo con él, gran parecido el medallón de Rubén Darío, o él finalmente ha adquirido esencial semejanza con la imagen del medallón:

¡Este gran don Ramón de las barbas de chivo,
cuya sonrisa es la flor de su figura!

Barbas de chivo... Nada más cierto... Y unos anteojos de carey que le prestan por momentos gravedad doctoral... Y unos cabellos canos... Y un cuello blando... Y una corbata al desgaire... Y una mano cordialísima que se ofrece toda, única... (La otra se dio totalmente ya.) Considerad el ogro más amistoso del mundo.

Se habla de las viejas ciudades santas de España; de Toledo, de Segovia... Sus opiniones son cortantes y chispeantes como hachas al sol.

–A Toledo fui un día, por fiesta de Corpus Christi... ¿sabe usted con quién?... con Alberto Gerchunoff... Horrible. Habían colgado damascos al lado de percalinas. Era horrible. Gerchunoff estaba agobiado.

Con lo que hace el elogio de este alto escritor y de sus *Gauchos Judíos*.

–¿Y Segovia?

–A Segovia fui con Julio Romero, a ver torear a Belmonte... Nos volvimos abrumados.

–¿Y Granada?

–Salvando lo que corresponde al Renacimiento, Granada, –afirma con calma– es tonta, completamente tonta.

Otras son las ciudades que él prefiere. Así, León. ¡Qué luz la suya! ¡Qué clarísima luz! Y Sevilla. ¡Y Sevilla! Ciudad para vivir mucho tiempo, amándola, y comprendiéndola más cada día. Y sobre todas, Santiago de Compostela, Roma de España.

Como sonríe, recaemos en el recuerdo del soneto de Darío. Entonces él habla del poeta; le habla como si lo estuviera viendo; como si Darío estuviese allí cerca; como temiendo ser oído. Su palabra resbala suave hasta el corazón en el silencio que entre todos le hacemos... –Darío... Era un niño. Era inmensamente bueno. Vivía en un santo terror religioso. Sin cesar veía cosas del otro mundo. No había cosa, mejor dicho, que no se le proyectara allá. Era un niño. Ni orgulloso... ni rencoroso... ni ambicioso... no tenía ninguno de los pecados angélicos. Lejos como nadie de todo pecado luzbélico, él no conocía otros pecados que los de la carne. Su alma era pura, purísima. (Y está en el cielo.)

No lo dice, pero todos se lo oímos: que basta para decir "está en el cielo", un temblor de los labios (le han temblado) o levantar los ojos (y lo ha hecho).

Un amigo le pregunta por Méjico, adonde no ha mucho anduvo. Al punto, su semblante se ilumina. ¡Cómo le ha gustado Méjico, ciudad de piedra, urbe sacra! ¡Y con qué ojos encendidos de piedad y de amor ha mirado al indio, y con qué mirada de indignado veedor ha visto al no pasado encomendero! En Veracruz, junto a la borda del buque, a tiempo de zarpar, viendo por la vez última al expoliado hijo de Moctezuma, temblándole de coraje y de ira la mano, escribió estos versos que la fama debe desparramar de Norte a Sur por América:

¡Adiós te digo, con tu gesto triste,
indio mexicano!
Adiós te digo,
mano en la mano.

¡Indio mexicano
que la encomienda tornó mendigo!
¡Rebélate y quema las trojes del trigo!
¡Rebélate, hermano!

Rompe la cadena. Quebranta la peña
y la adusta greña
sacuda el bronce de tu sien.
Como a Prometeo te vio el visionario
a las siete luces del Tenebrario,
bajo las arcadas
de una nueva Jerusalén.

Indio mexicano,
mano en la mano,
mi fe te digo.
Lo primero
es colgar al Encomendero,
y después segar el trigo.

Indio mexicano,
Mano en la mano,
Dios por testigo.

¿En dónde estamos? ¿En un café de la calle de Alcalá, o en el Templo de una Justicia Nueva? ¡Adiós, don Ramón; mano en la mano; que Dios bendiga y multiplique la palabra de los que aman al débil y al huérfano, y no temen al inicuo poderoso.

3. Baldomero Fernández Moreno

"Valle-Inclán y el viento", *Caras y Caretas* 20/7/1929.

Tarde de junio o de julio,
por la calle Rivadavia,
vi a Ramón del Valle-Inclán;
yo del "Clínicas" tornaba.
Corría un viento terrible,
la tarde estaba morada,
el granito del Congreso
daba un frío que cortaba.
Íbase en la ventolera
don Ramón hecho un fantasma:
se le volaba el sombrero,
se le volaban las barbas,
se le volaban los lentes,
se le volaba la capa,
la ilustre manga vacía
se volaba, se volaba...

El recuerdo, como un trapo
al viento, se me desgarra

4. Alberto Gerchunoff

"Bajorrelieve de algunos hechos. De la peña a la Academia", *Caras y Caretas* 11/1/1930.

Se habla en Madrid de llevar a don Ramón del Valle-Inclán a la Real Academia de la Lengua. Este hombre de genio burlón, delicadamente cruel, como el más definido de sus personajes –don Juan Manuel de Montenegro– ha pasado su vida en la peña del café. Desde hace más de cuarenta años le ven los vecinos de la ciudad pasar, todas las tardes, la mano en la espalda sujetando la manga vacía, hundido el blando chambergo hasta rozar los quevedos, con la barba de santo volcada sobre el pecho, huesudo y macilento el rostro, retadora la mirada. Y el vecindario de Madrid sabe que don Ramón del Valle-Inclán no va a oír una conferencia erudita en la Universidad, sino a sentarse en la banqueta del café, donde, rodeado de amigos perpetuamente asombrados, perora con gracia corrosiva y monologa con sabiduría de viejo monje y de viejo alquimista. Su peligrosa palabra, lenta, cortante, erizada de filos, toca los sucesos, las personas, revuelve sus vidas escondidas, se aguza en la crítica hostil, como en las verdades prohibidas. Con esa reposada gravedad de hombre para quien el tiempo está suspendido de sus labios, narra sus aventuras reales e imaginarias, se ceba en las debilidades ajenas y adoctrina al auditorio en los relatos de antiguas batallas literarias, de las cuales emerge, íntegra y amplia, su amplia e íntegra figura. Alguna vez le oí decir, en una mesa del "Gato Ne-

gro", que los escritores rebeldes, que han empleado su herramienta en la demolición, no han podido usarla en el oficio de construir. Al decirlo Valle-Inclán no se hacía justicia. Este rebelde y este demoledor ha dado a las letras de nuestro idioma los libros videntes del "Ruedo Ibérico" y esa obra maestra que es "El Tirano Banderas". Merece, indudablemente un sillón en la Academia quien representa con tanto poder y con tanto jugo propio, el espíritu de una raza. Más ¿se concilia con el que está acostumbrado a vivir de la rebelión y a encontrar en lo no convencional y en lo no consagrado la exaltación de su personalidad, la apacible convivencia del recinto académico? ¿Cambiará Valle-Inclán su libertad juvenil de la tertulia crepuscular, por las asambleas doctas y monótonas de la sapiente compañía?

Fuentes primarias

S/F (1907a). "Demostración a nuestros corresponsales". *Caras y Caretas* 13 de julio.

S/F (1907b), "El señor del Valle-Inclán". *Caras y Caretas* 17 de agosto.

S/F (1910a). "Don Ramón del Valle-Inclán. Su llegada". *La Nación*. 23 de abril.

S/F (1910b). "Don Ramón del Valle-Inclán en Buenos Aires". *Caras y* Caretas 30 de abril.

S/F (1910c). "Comedia". *Caras y Caretas* 7 de mayo.

S/F (1910d). "Cuento de abril". *La Nación* 9 de mayo.

S/F (1910e). "Comedia". *La Prensa*, 10 de mayo.

S/F (1910f). "Comedia". *La Nación* 11 de mayo.

S/F (1910g). "Teatros". *Caras y Caretas* 14 de mayo.

S/F (1910h). "Demostración al señor del Valle-Inclán". *La Nación* 21 de mayo.

S/F (1910i). "Ramón del Valle-Inclán. Cinco conferencias". *La Nación* 15 de junio.

S/F (1910j). "Ramón del Valle-Inclán. Sus próximas conferencias". *La Nación* 18 de junio.

S/F (1910k). "Conferencia de D. Ramón del Valle-Inclán. El arte de escribir". *La Nación* 26 de junio.

S/F (1910l) "Correo sin estampilla". *Caras y Caretas* 9 de julio.

S/F (1916). "Al lector". *Plus Ultra*, marzo.

S/F (1928). "Don Ramón del Valle-Inclán. Un nuevo e ilustre colaborador de 'Caras y Caretas'", *Caras y Caretas* 25 de agosto.

Cao, José María (1910) "Ramón del Valle-Inclán". *Caras y Caretas* 7 de mayo.

Capdevila, Arturo (1924). "Grandes de España. Este gran don Ramón", *Caras y Caretas* 4 de octubre.

De Pedro, Valentín (1919). "Don Ramón del Valle-Inclán. La estética en el café", *Plus Ultra* abril.

Fernández Moreno, Baldomero (1929). "Valle-Inclán y el viento", *Caras y Caretas* 20 de julio.

Gerchunoff, Alberto (1930). “Bajorrelieve de algunos hechos. De la peña a la Academia”, *Caras y Caretas* 11 de enero.

Gómez, Hamlet (1907). “El señor del Valle-Inclán”, *Caras y Caretas* 17 de agosto.

Valle-Inclán, Ramón del (1899). “Lilí. (Fragmento del libro ‘Tierra caliente’). *La Nación* 4 de junio.

--- (1907) “Una desconocida”. *Caras y Caretas* 17 de agosto.

--- (1907). “No digas dolor”. *Caras y Caretas* 31 de agosto.

--- (1907). “Prólogo de la novela inédita *Lis de Plata*”. *Caras y Caretas* 9 de noviembre.

--- (1909). “La hazaña de Roquito”. *Caras y Caretas* 1° de mayo.

--- (1909). “Mi hermana Antonia”. *Caras y Caretas* 21 de agosto.

--- (1909). “Preludio”. *Caras y Caretas* 11 de diciembre.

--- (1913). “El rey de la máscara. (Cuento color de sangre)”. *Caras y Caretas* 21 de junio.

--- (1916). “El bautizo”. *Caras y Caretas* 15 de abril.

--- (1916). “Jardín umbrío”. *Plus Ultra*, noviembre.

--- (1917). “La piedra del sabio”. *Caras y Caretas* 9 de junio.

--- (1917). “Geórgicas”. *Caras y Caretas* 30 de junio.

--- (1918). “El miedo”. *Caras y Caretas* 7 de diciembre.

--- (1920). “Hierba santa. (Fragmento de Las Memorias del Marqués de Bradomín)”. *Caras y Caretas* 4 de septiembre.

--- (1922). “Y dijo la abuela”. *Caras y Caretas* 2 de septiembre.

--- (1927). “Santiago de Compostela”. *Caras y Caretas* 28 de mayo.

--- (1927). “Fragmento”. *Caras y Caretas* 4 de junio.

--- (1928). “Fragmento”. *Caras y Caretas* 30 de junio.

--- (1928). “Santiago de Compostela”. *Caras y Caretas* 21 de julio.

--- (1928). “Toledo”. *Caras y Caretas* 4 de agosto.

--- (1928). “La gloria literaria y la gloria aventurera”. *Caras y Caretas* 1° de septiembre.

--- (1929). “Un bastardo de Narizotas”. *Caras y Caretas* 5 de enero.

--- (1938). “La confesión”. *Caras y Caretas* 26 de noviembre.

--- (1939). “Una desconocida”. *Caras y Caretas* 18 de marzo.

--- (1939). “Hierba santa”. *Caras y Caretas* 1° de julio.

Bibliografía

AA.VV. (2007) *Diccionario de autores argentinos*, Buenos Aires: Petrobrás

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1997). "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel, pp.161-199.

Ariza, Julia (2009). "Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)". Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 81-108.

Dougherty, Dru (2003). "El estreno de Cuento de abril (1910): recepción y discurso historiográfico". *Palimpsestos al cubo: Prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid: Fundamentos, pp. 99-118.

Giaccio, Laura (2012). "Las repercusiones de la visita de Valle-Inclán a la Argentina del Centenario: el caso de *La Nación*". *Actas del VIII Congreso Internacional de teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, La Plata: Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata – CONICET). http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012/GiaccioLauraMaria.pdf

Gómez de la Serna, Ramón (1944). *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Gutman, Margarita (1999). *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad y Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

Hormigón, Juan Antonio (1987) "Un bastardo de Narizotas y Correo Diplomático". *Valle-Inclán. Cronología. Escritos diversos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, pp.205-230.

Lafleur, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso (2006). *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires: El 8vo. loco ediciones.

Madrid, Francisco (1943). *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires: Poseidón.

Monteleone, Jorge (1986). "Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°429, pp.79-96.

Neveleff, Julio y Graciela Di Iorio (2007). *La Argentina sin careta. José María Cao. Ilustraciones 1893-1918*, Buenos Aires: Fundación Osde.

Pastormerlo, Sergio (dir.), Verónica Delgado, Margarita Merbilhaá y Federico Bibbó. Colaboración de Laura Giaccio (en prensa). *Memorias de la vida literaria en Buenos Aires (1870-1910)*, La Plata: Ediciones al Margen.

Rivera, Jorge B. (2006) *El periodismo cultural*, Buenos Aires: Paidós.

Rogers, Geraldine (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata: Edulp.

Romano, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires: Catálogos.

Schiavo, Leda (1977) "Sobre 'Un bastardo de Narizotas' de Valle-Inclán", *Ínsula*, n°363, pp. 3.

Seibel, Beatriz (2006). "La constitución de los escenarios nacionales 1880-1920. Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina.* Vol. *La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 267-291.

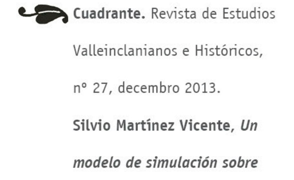
Szir, Sandra (2009). "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)". Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 109-140.

Szurmuk, Mónica (2012). "El viaje a Europa de Alberto Gerchunoff", *Foro de crítica cultural*, Buenos Aires: UDESA.

Tell, Victoria (2009). "Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX". Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 141-164.

Valle-Inclán, Ramón María del (1937). *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.

--- (1994). *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia: Pretextos.


Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 27, decembro 2013.
Silvio Martínez Vicente, ***Un modelo de simulación sobre*** **Luces de bohemia*****, de Ramón del Valle-Inclán*****.** Pp 101-118.



Un modelo de simulación sobre *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán

Silvio Martínez Vicente
Instituto de Economía, Geografía y Demografía (IEGD - CSIC)

Pamela Lee Hopkins, profesora de literatura, en su artículo "*Simulating Hamlet In The Classroom*" describe un modelo de simulación construido para la enseñanza del teatro de Shakespeare: concretamente *Hamlet*. Como es sabido, el argumento de la obra es que Hamlet tiene dudas sobre si su tío Claudio se ha convertido en rey por haber asesinado al padre de Hamlet, casándose posteriormente con su viuda. El modelo está diseñado para mostrar la influencia que estos hechos ejercen en la motivación de Hamlet para matar a Claudio. Dicho modelo permite visualizar el impacto de cada escena, a medida que los acontecimientos de la obra se van sucediendo y es interactivo y participativo; ya que los alumnos deben decidir en cada escena cual es el grado de impacto en la conducta de Hamlet. Por tanto, el resultado final es abierto y, eventualmente, Hamlet podría no matar a Claudio.

El objetivo principal del trabajo que se presenta aquí es mostrar las relaciones causa-efecto en la obra de Ramón del Valle-Inclán titulada *Luces de bohemia*. Para ello, se empleará



la técnica de modelado y simulación denominada dinámica de sistemas[1]. Un segundo objetivo es poner al alcance del lector interesado una herramienta de simulación que incite a una lectura alternativa de la obra de Valle-Inclán. De tal manera, que el lector podría preguntarse qué hubiera pasado si determinados sucesos que aparecen en el texto no hubieran tenido lugar. Para ello, y a título de ejemplo, se mostrarán algunos ejercicios de simulación generados con el modelo que se describe en las páginas siguientes.

Algunos críticos han señalado que *Luces de bohemia* es una obra fragmentaria cuyas escenas no guardan relaciones causa-efecto y que podrían ser representadas aisladamente o alterando el orden en que el autor las colocó. En parte esta afirmación es cierta, pues no hay duda de que existe simultaneidad en determinadas acciones, por tanto el orden podría ser cambiado; y algunas de dichas escenas tienen sentido por sí mismas. Sin embargo, también es posible, como pretendemos mostrar, que se puede construir una secuencia de relaciones causa-efecto; y que, por tanto, la eliminación de la causa llevaría a la eliminación del efecto.

Siguiendo las etapas habituales a la hora de construir un modelo de simulación dinámica, empezaremos por describir el sistema objeto de modelado, a la luz de los objetivos que se han consignado líneas atrás.

La primera versión del texto, por entregas, es de 1920. La acción se sitúa, de manera imprecisa hacia principios del siglo XX. Como veremos, la duración de los sucesos presentados es poco más de un día. No está claro si es primavera u otoño; pero esto no tiene incidencia en las cadenas de causalidad que son analizadas en el modelo. Un poeta ciego recibe una carta del director del periódico en el que habitualmente colabora anunciándole que ha sido despedido. Otro suceso que ha ocurrido antes del comienzo de la acción es el atentado de Mateo Morral contra la comitiva real, pero el autor no explicita ni este suceso, ni otros que son aludidos, de manera clara y precisa. Hay malestar en las calles y se producen represiones contra las manifestaciones de los "indignados".

Cuando Max Estrella, el poeta ciego, se ve sin los "cuatro cuartos" que le significaban las colaboraciones en el periódico que dirige "El buey Apis", envía a don Latino de Híspalis, una especie de amigo-perro guía, a que venda unos libros al librero "Zaratustra". Don Latino, que se ha conchabado con Zaratustra para engañar en la tasa a Max, dice que le han dado "tres cochinas pesetas", que ha gastado; pues según afirma, así lo había dispuesto el poeta. Indignado éste, sale a reclamarle un precio justo al librero, y cuando está en la librería presencia el paso de un anarquista detenido por la policía.

Desde la librería, Max y don Latino se encaminan a la taberna de Pica Lagartos, en la calle de la Montera, y allí el poeta ciego empeña la capa para poder comprar un décimo de lotería, el 5775. Los alborotos callejeros hacen que el tabernero cierre el establecimiento

[1] Esta técnica fue desarrollada por el profesor Jay Forrester del Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT) hacia finales de los años 1950. Ha sido aplicada al estudio de numerosos sistemas dinámicos, tales como los empresariales, ecológicos, económicos, demográficos, etc. Para una visión más detallada de esta herramienta pueden verse los manuales introductorios que se citan en la bibliografía.

y Max y don Latino se dirigen a la Buñolería Modernista, buscando a la "Pisabien", "periodista"[2] y florista que vende el ansiado décimo. También este local es cerrado y salen en tropel los jóvenes del Parnaso modernista –Dorio de Gádex, Gálvez y otros-. Hay un alboroto (se corea "¡Muera Maura!") y Max es detenido por insultos a la autoridad y "gritos internacionales". En los calabozos de la Dirección General de Seguridad, Max coincide con el anarquista que vimos detenido unas escenas antes y éste le dice que espera que le apliquen la ley de fugas (ser asesinado por intento de fuga). Hecho que, como se verá, acaece poco después.

Por la intercesión del redactor-jefe de un periódico, Max es puesto en libertad y tiene una entrevista con el ministro de la (Des)Gobernación, don Paco, que había sido compañero del poeta en su vida bohemia. Don Paco da dinero a Max, que junto a don Latino va al café Colón, en donde coincide con el poeta Rubén Darío, antiguo conocido, y gasta una buena parte del dinero en cenar con el "rubio champagne". Otra vez en la calle, poeta y lazarillo encuentran a unas prostitutas a las que supuestamente entregan el resto del dinero. Otra vez borrachos y sin dinero presencian la muerte de un niño en brazos de su madre, por una bala perdida, y escuchan los disparos con que asesinan a sangre fría a un preso que "ha intentado fugarse".

A las pocas horas Max muere -¿de frío?, puede, pero no de hambre, pues ha cenado poco antes- en la puerta de su casa. Las escenas del velatorio, del entierro y la final, de nuevo en la taberna de Pica Lagartos, añaden/quitan dramatismo a la acción, siguiendo el procedimiento esperpéntico de romper la "tragedia" con acotaciones y acciones que chocan bruscamente con la esencia misma de lo trágico. Así, por ejemplo, la muerte del niño en brazos de su madre y el asesinato del preso supuestamente fugado llevan al siguiente diálogo:

> MAX: Latino, sácame de este círculo infernal.
>
> LA MADRE DEL NIÑO: ¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!
>
> MAX: Esa voz me traspasa.
>
> LA MADRE DEL NIÑO: ¡Que tan fría, boca de nardo!
>
> MAX: ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!
>
> DON LATINO: **Hay mucho de teatro**.
>
> MAX: ¡Imbécil!

O este otro fragmento de la escena duodécima en la que el poeta muere:

> DON LATINO: Max, si todo cuanto dices no fuese una broma, tendría una significación teosófica...En un entierro presidido por mí, yo debo ser el muerto... Pero por esas coronas, me inclino a pensar que el muerto eres tú.
>
> MAX: Voy a complacerte. Para quitarte el miedo del augurio, me acuesto a la espera. ¡Yo soy el muerto! ¿Qué dirá mañana esa canalla de los periódicos?, se preguntaba el paria catalán.
>
> *MÁXIMO ESTRELLA se tiende en el umbral de su puerta.* ***Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zigzag. En el centro, encoge la pata y se orina.*** *El ojo legañoso, como un poeta, le-*

[2] Aquí la palabra periodista es irónica y se refiere a vendedora de periódicos.





vantado al azul de la última estrella.

Un tercer ejemplo, durante el velatorio:

DON LATINO: ¡Ha muerto el Genio! ¡No llores, hija mía! ¡Ha muerto y no ha muerto!... ¡El Genio es inmortal!... ¡Consuélate, Claudinita, porque eres la hija del primer poeta español! ¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo! ¡Una huérfana ilustre! ¡Déjame que te abrace!

CLAUDINITA: ¡Usted está borracho!

DON LATINO: Lo parezco. Sin duda lo parezco. ¡Es el dolor!

CLAUDINITA: ¡Si tumba el vaho de aguardiente!

DON LATINO: ¡Es el dolor! ¡Un efecto del dolor, estudiado científicamente por los alemanes!

DON LATINO tambálease en la puerta, con el cartapacio de las revistas en bandolera y el perrillo sin rabo y sin orejas, entre las cañotas... ***El perrillo salta por encima de la caja dejando en el salto torcida una vela****. En la fila de fantoches pegados a la pared queda un hueco lleno de sugestiones.*

Y la escena final, en donde se descubre que el décimo de lotería que don Latino se llevó con la cartera del difunto Max Estrella, "ha salido premiado". Todos los parroquianos, junto al tabernero y Enriqueta la "Pisabien", forcejean por hacerse con parte del dinero, a modo de una cinta de cine mudo, como ha señalado José Luis García Barrientos, y una vendedora de periódicos vocea:

LA PERIODISTA: ¡*Heraldo de Madrid*! ¡*Corres*! ¡*Heraldo*![3] ¡Muerte misteriosa de dos señoras en la calle de Bastardillos! ¡*Corres*! ¡*Heraldo*!

DON LATINO rompe el grupo y se acerca al mostrador, huraño y enigmático. En el círculo luminoso de la lámpara, con el periódico abierto a dos manos, tartamudea la lectura de los títulos con que adereza el reportero el suceso de la calle de Bastardillos. Y le miran los otros con extrañeza burlona, como a un viejo chiflado.

LECTURA DE DON LATINO: El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas. Lo que dice una vecina. Doña Vicenta no sabe nada. ¿Crimen o suicidio? ¡Misterio!

Todos los espectadores/lectores saben que esas dos señoras son la esposa e hija de Max que se han suicidado. Ahora es el dramatismo el que irrumpe en una situación de sainete.

Pasaremos a comentar cómo puede modelarse esta fábula en términos de un modelo de simulación dinámica. Para ello, se inserta la **figura 1**, que contiene el esquema general y de la que se irán desglosando las cadenas de causalidad que se han identificado. En este modelo la unidad de tiempo (*time step*, en la terminología de *system dynamics*) es la hora, el tiempo inicial (*inicial time*) son las 19 horas de un día indeterminado y el tiempo final (*final time*) las 19 horas del día siguiente; es decir, la acción dura unas veinticinco horas, aproximadamente. Además de las relaciones causa-efecto, el modelo contiene dos variables acumulativas que miden, respectivamente, el nivel de indignación de Max y el nivel de tensión dramática. Ambas variables pueden crecer o decrecer en función de lo que sucede en cada escena. Por tanto, en las diferentes simulaciones los valores finales de

[3] *La Correspondencia* y *El Heraldo de Madrid*, dos periódicos de los años 1920.

Encuentro Lunares
Nivel indignación Max Estrella
Nivel tension dramatica
Carta Buey Apis
Encuentro con la Lunares
Billete loteria
Billete de lotería
Venta libros
Salida Max
Max sin capa
Cena Ruben Dario
Escena del Cementerio
Escena en taberna Pica lagarto
Escena Libreria Zaratustra
Encuentro modernistas
Encuentro con Epigonos del Modernismo
Libreria Zaratustra
Detencion Max
Entrevista con ministro
Muerte Max
Detencion anarquista
Velatorio Max Estrella
Carcel
Muerte anarquista
Atentado Mateo Morral
Muerte niño
Alborotos callejeros

La acción comienza a las 19 horas de un día de primavera y termina a esa misma hora del día siguiente

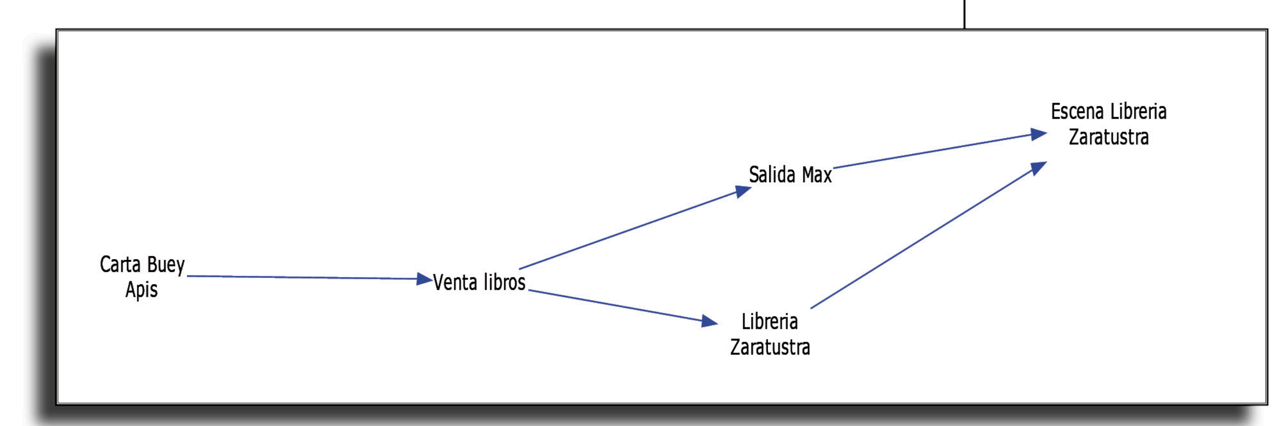
Horario: 19 h 20 h 21 h 22 h 23 h 24 h 01 h 02 h 03 h 04 h 05 h 06 h 07 h 08 h 09 h 10 h 11 h 12 h 13 h 14 h 15 h 16 h 17 h 18 h 19 h

Figura 1.- Esquema general del modelo *Luces de bohemia*

estos conceptos (variables de nivel en terminología de dinámica de sistemas) no serán siempre los mismos.

Sin duda, la visión del esquema global resulta compleja para el lector no acostumbrado a trabajar con modelos de dinámica de sistemas. Por ello, desglosaremos las principales cadenas de causalidad en figuras menos complejas. En primer lugar, la secuencia Carta del Buey Apis, venta de libros, librería de Zaratustra, tal como puede verse en la **figura 2**.

Figura 2.- De la buhardilla de Max a la librería de Zaratustra





Previa a la acción que se ve en escena se ha producido la del atentado de Mateo Morral contra la comitiva real, lo que conlleva la detención de un anarquista, que se presencia mientras discuten en la librería/cueva de Zaratustra don Max, don Latino, don Gay Peregrino (Ciro Bayo) y el librero Pueyo (alias Zaratustra). Rezan las acotaciones:

> *ZARATUSTRA entra y sale en la trastienda, con una vela encendida. La palmatoria pringosa tiembla en la mano del fantoche. Camina sin ruido, con andar entrapado. La mano, calzada con mitón negro, pasea la luz por los estantes de libros. Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja. El loro ha puesto el pico bajo el ala.* ***Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado****. Sale alborotando el barrio un chico pelón montado en una caña, con una bandera.*
>
> EL PELÓN: ¡Vi-va-Es-pa-ña!
>
> EL CAN: ¡Guau! ¡Guau!
>
> ZARATUSTRA: ¡Está buena España!
>
> *Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios. Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fantoche que los explota. Eran intelectuales sin dos pesetas.*

La figura 3 contiene esta secuencia

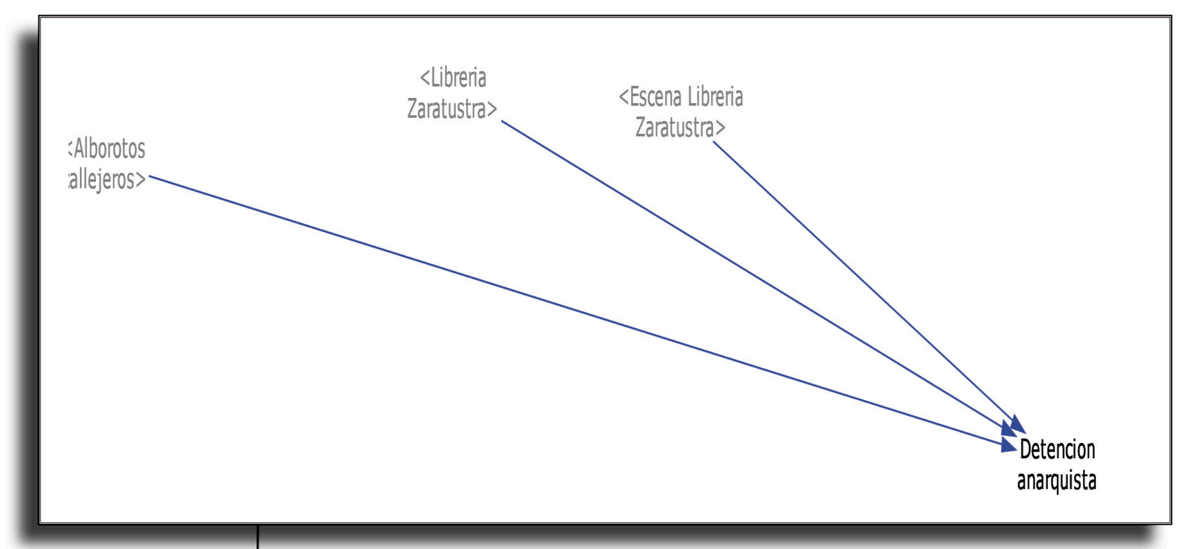


Figura 3. La detención del anarquista Mateo Morral

Don Max y don Latino se olvidan del preso y se van a la taberna de Pica Lagartos a "regalarse con sendos quinces de morapio"[4]. Allí, la "periodista" y florista Enriqueta "la Pisabien" le dice a Max que antes de la entrega del décimo de lotería que le tiene encargado debe "apoquinar tres beatas, pero que el caballero está afónico"[5]. Max decide empeñar la capa que le sirve de abrigo en una noche fría, no sabemos si de primavera o de otoño. La expresión coloquial de la época era: "llevar la capa a Peñaranda" o "colgar la capa". Veamos cómo se desarrolla la acción en palabras del texto teatral:

[4] Es decir, sendos vasos de vino. Quince era los quince céntimos de peseta que costaba un vaso de vino.

[5] Traducido quiere decir que el décimo cuesta tres pesetas, pero que el caballero no tiene dinero.

LA PISA-BIEN: ¡La vara de nardos! ¡La vara de nardos! Don Max, traigo para usted un memorial de mi mamá: Está enferma y necesita la luz del décimo que le ha fiado.

MAX: Le devuelves el décimo y le dices que se vaya al infierno.

LA PISA-BIEN: De su parte, caballero. ¿Manda usted algo más?

El ciego saca una vieja cartera y, tanteando los papeles con aire vago, extrae el décimo de la lotería y lo arroja sobre la mesa: Queda abierto entre los vasos de vino, mostrando el número bajo el parpadeo azul del acetileno. LA PISABIEN se apresura a echarle la zarpa.

EL CHICO DE LA TABERNA: Don Max, es un capicúa de sietes y cincos.

LA PISA-BIEN: ¡Que tiene premio, no falla! Pero es menester apoquinar tres melopeas, y este caballero está afónico. Caballero, me retiro saludándole. Si quiere usted un nardo, se lo regalo.

MAX: Estate ahí.

LA PISA-BIEN: Me espera un cabrito viudo.

MAX: Que se aguante. Niño, ve a colgarme la capa.

La **figura 4** muestra esta secuencia en términos del modelo de simulación. El hecho de que el poeta se quede sin capa va a tener consecuencias trágicas más adelante, pues en realidad Max muere de frío y no de hambre como apunta sin ningún fundamento Don Latino en la escena del velatorio (escena decimotercera). Recuérdese que unas horas antes Max ha cenado con Rubén Darío y el propio don Latino con parte del dinero que le ha dado el ministro de la (Des)Gobernación: don Paco; y que ha estado bebiendo vino y champagne, que también sirven de alimento. Es posible que la borrachera no le haga percibir el frío hasta momentos antes de su muerte.

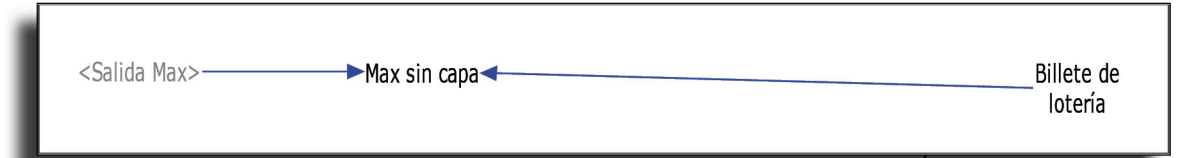


Figura 4. Max empeña la capa

Veamos a continuación por qué se produce la detención del poeta ciego: hay alborotos callejeros, la policía patrulla las calles (los llamados en la obra "soldados romanos" por ser una creación del que fuera alcalde de Madrid, conde de Romanones), se cierran los establecimientos públicos (tales como la taberna de Pica lagartos y la Buñolería Modernista (actualmente la Chocolatería San Gines, en el pasadizo de ese nombre, en Madrid) y una vez que Max ha conseguido encontrar a la "Marquesa del Tango" (esto es, Enriqueta la Pisabien) y le ha comprado el décimo, se encuentra con un grupo de jóvenes poetas modernistas, con los que entabla un duelo dialéctico y comienzan unos cánticos contra el gobierno. Esto lleva a la detención del Max por borracho y por dar "gritos internacionales". Algunos fragmentos ilustran todas estas acciones:

LA NIÑA PISA-BIEN, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña.

LA PISA-BIEN: ¡5775! ¡El número de la suerte! ¡Mañana sale! ¡Lo vendo! ¡Lo vendo! ¡5775!

DON LATINO: ¡Acudes al reclamo!



LA PISA-BIEN: Y le convido a usted a un café de recuelo.

DON LATINO: Gracias, preciosidad.

LA PISA-BIEN: Y a Don Max, a lo que guste. ¡Ya nos ajuntamos los tres tristes trogloditas! Don Max, yo por usted hago la jarra, y muy honrada.

MAX: Dame el décimo y vete al infierno.

LA PISA-BIEN: Don Max, por adelantado decláreme usted en secreto si cameló las tres beatas y si las lleva en el portamonedas.

MAX: ¡Pareces hermana de Romanones!

LA PISA-BIEN: ¡Quién tuviera los miles de ese pirante!

DON LATINO: ¡Con sólo la renta de un día, yo me contentaba!

MAX: La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia.

DON LATINO: ¡Nos moriremos sin verla!

MAX: Pues viviremos muy poco.

La Buñolería entreabre su puerta, y del antro apestoso de aceite van saliendo deshilados, uno a uno, en fila india, los Epígonos del Parnaso Modernista: RAFAEL DE LOS VÉLEZ, DORIO DE GADEX, LUCIO VERO, MÍNGUEZ, GÁLVEZ, CLARINITO y PÉREZ: Unos son largos, tristes y flacos, otros vivaces, chaparros y carillenos. DORIO DE GADEX, jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí, mima su saludo versallesco y grotesco.

DORIO DE GADEX: ¡Padre y Maestro Mágico, salud!

MAX: ¡Salud, Don Dorio!

DORIO DE GADEX: ¡Maestro, usted no ha temido el rebuzno libertario del honrado pueblo!

MAX: ¡El épico rugido del mar! ¡Yo me siento pueblo!

DORIO DE GADEX: ¡Yo, no!

MAX: ¡Porque eres un botarate!

DORIO DE GADEX: ¡Maestro, pongámonos el traje de luces de la cortesía! ¡Maestro, usted tampoco se siente pueblo! Usted es un poeta, y los poetas somos aristocracia. Como dice Ibsen, las multitudes y las montañas se unen siempre por la base.

MAX: ¡No me aburras con lbsen!

PÉREZ: ¿Se ha hecho usted crítico de teatros, Don Max?

DORIO DE GADEX: ¡Calla, Pérez!

DON LATINO: Aquí sólo hablan los genios.

DORIO DE GADEX: Maestro, ¿usted conoce los Nuevos Gozos del Enano de la Venta? ¡Un Jefe de Obra! Ayer de madrugada los cantamos en la Puerta del Sol. ¡El éxito de la temporada!

CLARINITO: ¡Con decir que salió el retén de Gobernación!

LA PISA-BIEN: ¡Ni Rafael el Gallo!

DON LATINO: Deben ustedes ofrecerle una audición al Maestro.

DORIO DE GADEX: Don Latino, ni una palabra más.

DORIO DE GADEX, feo, burlesco y chepudo, abre los brazos, que son como alones sin plumas, en el claro lunero.

DORIO DE GADEX: El Enano de la Venta.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta!



DORIO DE GADEX: Con bravatas de valiente.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Miente! ¡Miente! ¡Miente!

DORIO DE GADEX: Quiere gobernar la Harca.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Charca! ¡Charca! ¡Charca!

DORIO DE GADEX: Y es un Tartufo Malsín.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Sin! ¡Sin! ¡Sin!

DORIO DE GADEX: Sin un adarme de seso.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Eso! ¡Eso! ¡Eso!

DORIO DE GADEX: Pues tiene hueca la bola.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Chola! ¡Chola! ¡Chola!

DORIO DE GADEX: Pues tiene la chola hueca.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka!

Gran interrupción. Un trote épico, y la patrulla de soldados romanos desembocan por una calle traviesa. Traen la luna sobre los cascos y en los charrascos. Suena un toque de atención, y se cierra con golpe pronto la puerta de la Buñolería. PITITO, capitán de los équites municipales, se levanta sobre los estribos.

EL CAPITÁN PITITO: ¿Mentira parece que sean ustedes intelectuales y que promuevan estos escándalos! ¿Qué dejan ustedes para los analfabetos?

MAX: ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Pico de Oro! En griego, para mayor claridad, Crisóstomo. Señor Centurión, ¡usted hablará el griego en sus cuatro dialectos!

EL CAPITÁN PITITO: ¡Por borrachín, a la Delega!

Y una vez en la delegación de policía, es interrogado por el inspector, alias Serafín el Bonito:

SERAFÍN EL BONITO. Leve tumulto. Dando voces, la cabeza desnuda, humorista y lunático, irrumpe MAX ESTRELLA: DON LATINO le guía por la manga, implorante y suspirante. Detrás asoman los cascos de los Guardias. Y en el corredor se agrupan, bajo la luz de una candileja, pipas, chalinas y melenas del modernismo.

MAX: ¡Traigo detenida una pareja de guindillas! Estaban emborrachándose en una tasca y los hice salir a darme escolta.

SERAFÍN EL BONITO: Corrección, señor mío.

MAX: No falto a ella, señor Delegado.

SERAFÍN EL BONITO: Inspector.

MAX: Todo es uno y lo mismo.

SERAFÍN EL BONITO: ¿Cómo se llama usted?

MAX: Mi nombre es Máximo Estrella. Mi seudónimo, Mala Estrella. Tengo el honor de no ser Académico.

SERAFÍN EL BONITO: Está usted propasándose. Guardias, ¿por qué viene detenido?

UN GUARDIA: **Por escándalo en la vía pública y gritos internacionales. ¡Está algo briago!**

Estas contestaciones llevan a Max a la cárcel en donde coincide con el anarquista cuya detención se presenció en la escena de la librería de Zaratustra, como ha quedado apuntado.

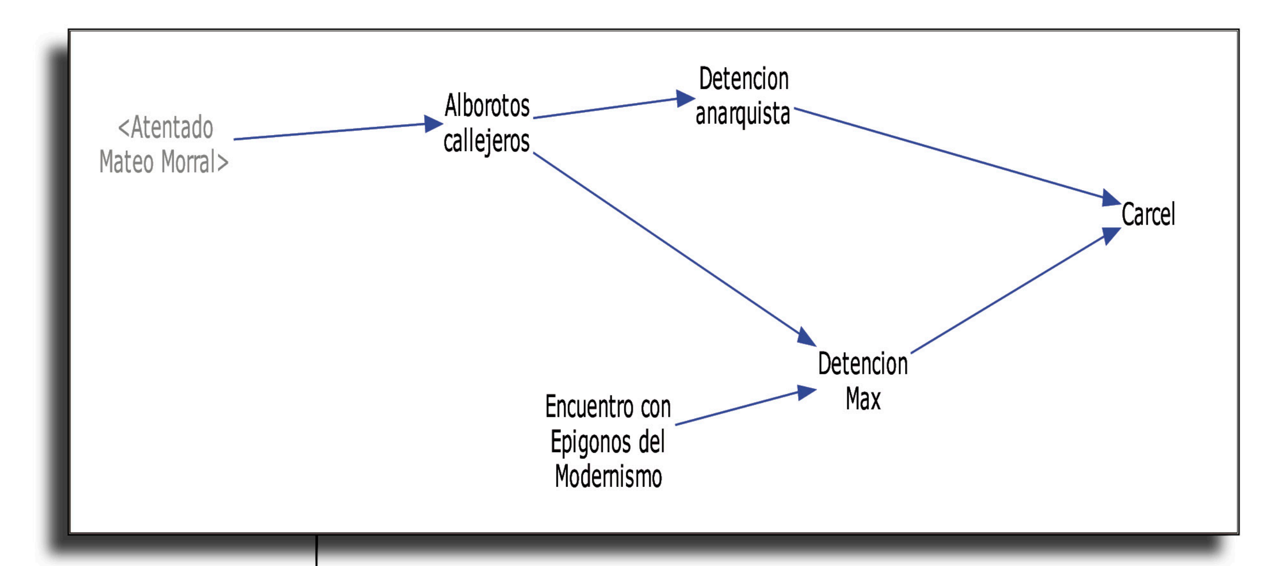


Figura 5.- Detención y encarcelamiento de Max Estrella.

El modelo contiene la esquematización de las escenas que suceden después de la puesta en libertad de Max, su encuentro con el ministro, la cena con Rubén Darío y el encuentro con las prostitutas. Sin duda, esto contribuye a aumentar el grado de borrachera del poeta y, por ende, a su muerte, pero si se muestran es fundamentalmente de cara a explicar los niveles de indignación del poeta y de tensión dramática de la obra. Puede haber una tentación de explicar la muerte de Max por su nivel de indignación, pero esto no se sostiene razonablemente: nadie se muere de indignación y de rabia, si acaso se suicida, lo que no es del caso ¿Pero no hay algo de dejarse morir en un hombre que ha sido despojado de su mísero sueldo, y que asiste impotente a una sociedad injusta y bárbara? No hay duda que desde el punto de vista teatral estos dos conceptos: indignación y tensión dramática, son muy importantes, ya que contribuyen, dentro de la estética del esperpento, al drama, entendiendo drama en un sentido de conflicto. Más adelante se explicitará cómo se construyen en el modelo ambos conceptos.

Ahora se muestra, en la **figura 6**, la secuencia que lleva a la muerte del poeta: en el modelo se hace depender del Nivel de indignación, cuya explicación detallada se da más adelante.

Una obra convencional debería terminar con la muerte del "protagonista"; pero Valle-Inclán nos tiene reservadas otras tres escenas: el velatorio, el entierro y los suicidios de la mujer e hija de Max. De nuevo, estas escenas implican subidas y bajadas del nivel de conflicto dramático. Ya no puede haber variación del grado de indignación en un cadáver.

Veamos ahora cómo se modelan dos variables-objetivo que ya han sido aludidas: nivel de indignación de Max Estrella y nivel de tensión dramática. Hay que advertir que los "pesos" o valores que se asignan a cada uno de los sucesos que intervienen en las definiciones de una y otra variables se fijan arbitrariamente igual a uno en todos ellos. Obviamente, con otros "pesos" habría otros valores finales; pero lo importante es comparar en distintas simulaciones qué valores alcanzan una y otra magnitud, una vez preestablecidos los citados "pesos". El nivel de indignación de Max Estrella se define como:

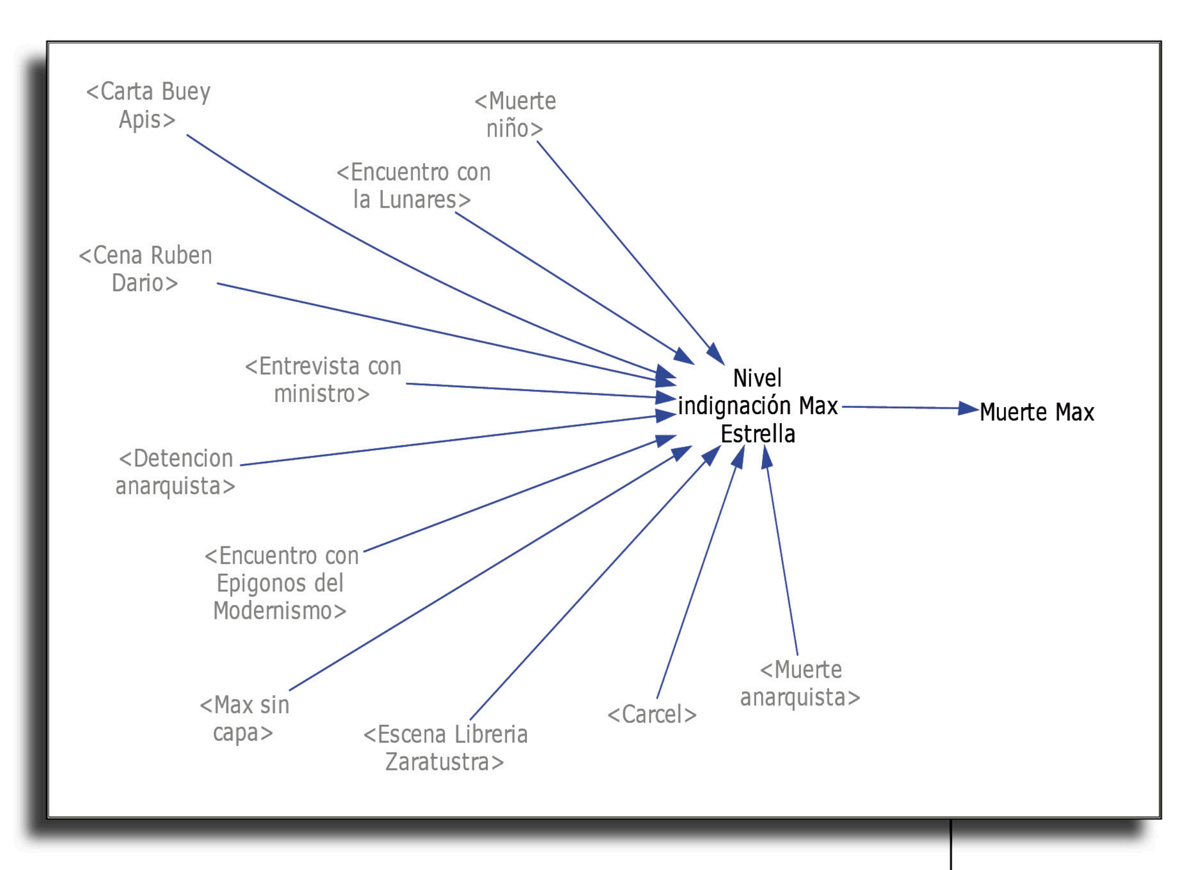


Figura 6.- La muerte de Max Estrella.

Nivel indignación Max Estrella=Carta Buey Apis+Escena Librería Zaratustra+Detención anarquista+Max sin capa+Cárcel-Entrevista con ministro

-Cena Rubén Darío-Encuentro con la Lunares +Muerte niño+Muerte anarquista-Encuentro con Epígonos del Modernismo

Esto es: aumenta como consecuencia de:

- Recibir la Carta Buey Apis
- El robo en la tasación de los libros que vende a Zaratustra a través de don Latino
- La detención del anarquista
- Su detención y encarcelamiento
- Las muertes del niño en brazos de su madre y la muerte del anarquista al que se aplica la "ley de fugas"[6].

Por el contrario, disminuye por estos acontecimientos:

- Encuentro con Epígonos del Modernismo
- La entrevista con ministro de la Des(Gobernación) una vez que Max es puesto en libertad por la intercesión del redactor jefe del diario *El Liberal*.
- La cena con el poeta Rubén Darío
- El encuentro con las prostitutas y especialmente en su conversación con la "Lunares".

[6] Las muertes del anarquista, del niño y de Max tienen un "peso" de 3. Las demás variables "pesan" 1.



El nivel de tensión dramática se define por la siguiente expresión:

> Nivel tensión dramática=Detención anarquista+Max sin capa+Detención Max+ Muerte anarquista+Muerte niño+Muerte Max-Velatorio Max Estrella-Escena del Cementerio+Escena en taberna Pica lagartos

Es decir, tienen efecto de incrementar la tensión los siguientes sucesos:

- La detención del anarquista que se presencia en la escena segunda, en la librería de Zaratustra
- Max sin capa que ha empeñado para comprar el billete de lotería
- La detención de Max a consecuencia de los incidentes que hay en la puerta de la Buñolería Modernista
- Las muertes del anarquista y del niño en brazos de la madre
- La muerte del poeta en la puerta de su vivienda
- Los sucesos tragicómicos que se producen en la taberna de Pica Lagartos, como consecuencia del premio del billete de lotería que don Latino robó a Max una vez muerto éste.

Por el contrario, la tensión dramática se rebaja por estos motivos:

- El perro que salta sobre el ataúd de Max durante su velatorio
- La conversación entre irónica y cínica que hay en el cementerio entre Rubén Darío y el marqués de Bradomín y de éste con los sepultureros

Obviamente, hay otros momentos en que en una misma escena se incrementa la tensión y una acotación o parlamento viene a anularla o, al menos, a rebajarla. Ya se han señalado algunos de estos momentos. Esto es consubstancial con la estética del esperpento. Por su alta calidad literaria se citan algunos fragmentos de los diálogos en el cementerio:

> *Las sombras negras de LOS SEPULTUREROS -al hombro las azadas lucientes- se acercan por la calle de tumbas. Se acercan.*
>
> EL MARQUÉS: ¿Serán filósofos, como los de Ofelia?
>
> RUBÉN: ¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?
>
> EL MARQUÉS: En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca!
>
> RUBÉN: ¿No ama usted al divino William?
>
> EL MARQUÉS: En el tiempo de mis veleidades literarias, lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y
>
> Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. **¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!**
>
> RUBÉN: Todos tenemos algo de Hamletos.
>
> EL MARQUÉS: Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorik.
>
> Y un poco más adelante:
>
> EL MARQUÉS: Los años no me permiten caminar más de prisa.
>
> UN SEPULTURERO: No se excuse usted, caballero.



EL MARQUÉS: Pocos me faltan para el siglo.

OTRO SEPULTURERO: ¡Ya habrá usted visto entierros!

EL MARQUÉS: Si no sois muy antiguos en el oficio, probablemente más que vosotros. ¿Y se muere mucha gente esta temporada?

UN SEPULTURERO: No falta faena. Niños y viejos.

OTRO SEPULTURERO: La caída de la hoja siempre trae lo suyo.

EL MARQUÉS: ¿A vosotros os pagan por entierro?

UN SEPULTURERO: Nos pagan un jornal de tres pesetas, caiga lo que caiga. Hoy, a como está la vida, ni para mal comer. Alguna otra cosa se saca. Total, miseria.

OTRO SEPULTURERO: En todo va la suerte. Eso lo primero.

UN SEPULTURERO: Hay familias que al perder un miembro, por cuidarle de la sepultura, pagan uno o dos o medio. Hay quien ofrece y no paga. Las más de las familias pagan los primeros meses. Y lo que es el año, de ciento, una. ¡Dura poco la pena!

EL MARQUÉS: ¿No habéis conocido ninguna viuda inconsolable?

UN SEPULTURERO: ¡Ninguna! Pero pudiera haberla.

EL MARQUÉS: **¿Ni siquiera habéis oído hablar de Artemisa y Mausoleo?**

UN SEPULTURERO: Por mi parte, ni la menor cosa.

OTRO SEPULTURERO: Vienen a ser tantas las parentelas que concurren a estos lugares, que no es fácil conocerlas a todas.

Y para terminar una, podríamos decir, broma que Valle-Inclán hace sobre su propia obra: el Marqués de Bradomín pide a Rubén Darío que le acompañe a vender sus memorias como si fuese a vender el esqueleto. Recordemos que las Sonatas son la "memorias amables que en la vejez y en el exilio" escribió el Marqués de Bradomín. Las cuatro *Sonatas* se publican entre 1902 y 1904 y *Luces de bohemia* se publica como libro en 1924.

EL MARQUÉS: Querido Rubén, los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de aguafuerte. ¿Pero usted no quiere leérmelos?

RUBÉN: Mañana, Marqués.

EL MARQUÉS: Ante mis años y a la Puerta de un cementerio, no se debe pronunciar la palabra mañana. En fin, montemos en el coche, que aún hemos de visitar a un bandolero. Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el

manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!

RUBÉN: ¡Admirable!

EL MARQUÉS: Mis Memorias se publicarán después de mi muerte. Voy a venderlas como si vendiese el esqueleto.

A continuación se realizan algunos ejercicios de simulación, finalidad última para la que ha sido construido el modelo. Para ello, se establecen las siguientes "palancas" o variables que determinan los diferentes escenarios, en todos los casos valor cero significa que no se verifica el suceso y valor uno que se verifica:

- Carta del Buey Apis.
- Atentado Mateo Morral.
- Billete de lotería.
- Encuentro con poetas modernistas.
- Encuentro con la "Lunares".

La tabla siguiente muestra algunos posibles escenarios:

Palancas/escenarios	Base	Sin Carta del Buey Apis	Sin atentado	Sin Billete de lotería	Encuentro con modernistas	Encuentro con la Lunares
Carta del Buey Apis	1	0	1	1	1	1
Atentado Mateo Morral	1	1	0	1	1	1
Billete de lotería	1	1	1	0	1	1
Encuentro modernistas	1	1	1	1	0	1
Encuentro con la Lunares	1	1	1	1	1	0

Los resultados de las simulaciones se muestran tabularmente para cada escenario. Se han elegido las tres variables más significativas: Muerte de Max, Nivel de Indignación de Max y Nivel de tensión dramática para el valor 43 de time, es decir a final del periodo de simulación:

Palancas/escenarios	Base	Sin Carta del Buey Apis	Sin atentado	Sin Billete de lotería	Encuentro con modernistas	Encuentro con la Lunares
Nivel de indignación de Max	7	2	2	6	7	8
Muerte de Max	3	0	0	3	3	3
Nivel de tensión dramática	11	4	1	10	7	11

Es ilustrativo mostrar la evolución temporal de las variables. A título de ejemplo se insertan tres figuras que comparan las trayectorias de las tres variables-objetivo ya señaladas en los escenarios Base y Sin carta y Base y Sin billete, respectivamente.

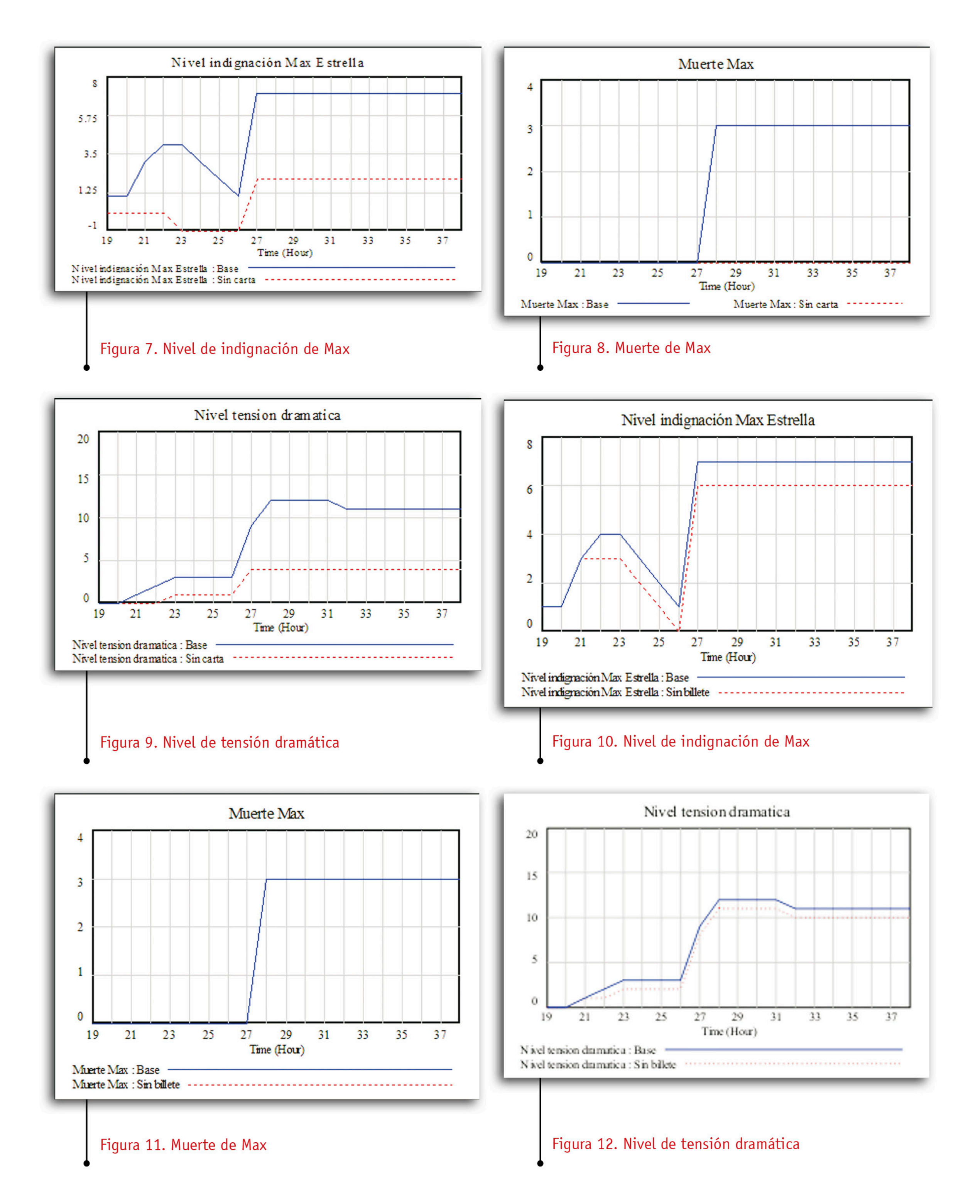


Figura 7. Nivel de indignación de Max

Figura 8. Muerte de Max

Figura 9. Nivel de tensión dramática

Figura 10. Nivel de indignación de Max

Figura 11. Muerte de Max

Figura 12. Nivel de tensión dramática

Naturalmente, todo lo anterior no es más que un juego. Un juego que tiene como finalidad principal animar al lector/espectador a que lea/vea Luces de bohemia. Y una vez que haya leído/visto se pregunte o aprecie, entre otras cuestiones: primero, cómo los sucesos

mostrados podrían haber sucedido de otra manera; segundo, cómo los sucesos políticos tienen una importancia fundamental en el desarrollo de la obra; tercero, advertir que la obra tiene una estructura perfectamente organizada y las escenas no pueden ser leídas/ representas en cualquier orden. Una vez más, Valle-Inclán es un concienzudo "matemático" que organiza el tiempo y el espacio meticulosamente.

Bibliografía selecta sobre *Luces de bohemia*

ÁLVAREZ-NOVOA, Carlos, *La noche de Max Estrella hora a hora. Análisis dramatúrgico de «Luces de bohemia» de don Ramón María del Valle-Inclán*. Barcelona, Ediciones Octaedro, 2000.

AZNAR SOLER, Manuel, «*Luces de bohemia*: teoría y práctica del esperpento», en AAVV, *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, edición a cargo de Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 339-360.

BUERO VALLEJO, Antonio, «De rodillas, en pie, en el aire», en *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*. Madrid, Alianza, 1973, pp. 132-145; reproducido en AAVV, *Ramón del Valle-Inclán*, edición de Ricardo Doménech. Madrid, Taurus, colección *El escritor y la crítica*, 1988, pp. 269-283.

CARDONA, Rodolfo, y ZAHAREAS, Anthony, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid, Castalia, 1982, segunda edición, corregida y aumentada.

HOPKINS, Pamela Lee, "Simulating Hamlet In The Classroom", System Dynamics Review 8 no. 1, Winter, 1992, pp. 91-98.



IGLESIAS FEIJOO, Luis. *Valle-Inclán: luces y bohemia*. Archivo sonoro en: http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=121

LYON, John, *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 107-125.

OSUNA, Rafael, «Un guión cinematográfico de Valle-Inclán: *Luces de bohemia*». *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 2 (abril de 1982), pp. 120-128.

RISCO, Antonio, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico»*. Madrid, Gredos, 1965.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia*, Madrid, ed. Fundamentos, 2006.

SOBEJANO, Gonzalo, «Luces de bohemia, elegía y sátira». *Papeles de Son Armadans*, XLIII, 127 (1966), pp. 89-106; reproducido en AAVV, *Ramón M. del Valle-Inclán*, edición de R. Doménech, ob. cit., pp. 337-348.

VILLANUEVA, Darío, «Valle-Inclán e James Joyce». *Grial*, XXIX, 112 (1991), pp. 505-522.

VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de bohemia. Esperpento*. Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, 2010.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de bohemia»*. Madrid, Gredos, 1969.

_________________, «Nuevas precisiones sobre *Luces de bohemia*», en Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, editores, *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp.11-26.

_________________, *Luces de bohemia, o la sociedad inoperante*. Archivo sonoro en http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=335.



Luces de bohemia. Dirección: José Tamayo. Compañía Nacional de Teatro de México (1977)

Apéndice: Listado de ecuaciones del modelo *Luces de bohemia* en el software Vensim.

Simulation Control Parameters

```
FINAL TIME  = 38                 The final time for the simulation.
INITIAL TIME  = 19               The initial time for the simulation.
SAVEPER  =
      TIME STEP  [0,?]           The frequency with which output is stored.
TIME STEP  = 1 [0,?]             The time step for the simulation.
********************************
  .Palancas
********************************
```

- Atentado Mateo Morral = 1

Si 1 hay atentado, si 0 no hay atentado

- Billete loteria= 1

Si 1 hay oferta del billete, si 0 no hay oferta

- Carta Buey Apis= 1

Si 1 hay carta con despido, si 0 no hay carta de despido

- Encuentro Lunares= 1

Si 1 hay encuentro, si 0 no hay encuentro

- Encuentro modernistas=1

Si 1 hay encuentro, si 0 no hay encuentro

****

.Principales ouputs

****

- Muerte Max=IF THEN ELSE(Time<28,0, IF THEN ELSE(Nivel indignación Max Estrella>5,3,0))

Si 3 Max muere; si 0 Max no muere

- Nivel indignación Max Estrella=Carta Buey Apis+Escena Libreria Zaratustra+Detencion anarquista+Carcel-Entrevista con ministro
- -Cena Ruben Dario-Encuentro con la Lunares+Muerte niño+Muerte anarquista-Encuentro con Epigonos del Modernismo+Max sin capa
- Nivel tension dramatica=Detencion anarquista+Detencion Max+Muerte Max+Muerte anarquista+Muerte niño+Escena en taberna Pica lagarto-Escena del Cementerio-Velatorio Max Estrella+Max sin capa

****

.Sucesos

****

- Alborotos callejeros=IF THEN ELSE(Atentado Mateo Morral=1:AND:Time>20,1,0)
- Billete de lotería=IF THEN ELSE(Time>=21,Billete loteria,0)
- Carcel = IF THEN ELSE(Time<23,0,IF THEN ELSE(Detencion anarquista=1:AND:Detencion Max=1,1,0))

Si 1 hay encuentro entre Max y anarquista, si 0 no hay encuentro

- Cena Ruben Dario=IF THEN ELSE(Entrevista con ministro=1:AND:Time>24,1,0)
- Detencion anarquista=IF THEN ELSE(Time<20,0,IF THEN ELSE(Alborotos callejeros=1:AND:Escena Libreria Zaratustra=1,1,0))
- Detencion Max=IF THEN ELSE(Time<22,0,IF THEN ELSE(Alborotos callejeros=1:AND:Encuentro con Epigonos del Modernismo=1,1,0))

Si 1 hay detencion, si 0 no hay detencion

- Encuentro con Epigonos del Modernismo=IF THEN ELSE(Time<=22,0,Encuentro modernistas)

Si 1 hay encuentro, si 0 no hay encuentro

- Encuentro con la Lunares=IF THEN ELSE(Time>25:AND: Cena Ruben Dario=1,Encuentro Lunares,0)

Si 1 hay encuentro, si 0 no hay encuentro

- Entrevista con ministro = IF THEN ELSE(Time<24,0,IF THEN ELSE(Carcel=1,1,0))
- Escena del Cementerio=IF THEN ELSE(Time<40,0,IF THEN ELSE(Muerte Max=0,0,1))

Si 1 hay entierro, si 0 no hay entierro

- Escena en taberna Pica lagarto=IF THEN ELSE(Time<42,0,IF THEN ELSE(Billete de lotería=1:AND:Muerte Max=1,1,-1))
- Escena Libreria Zaratustra=IF THEN ELSE(Time>20:AND:Salida Max=1,Libreria Zaratustra,0)
- Libreria Zaratustra=IF THEN ELSE(Venta libros=1,1,0)
- Max sin capa=IF THEN ELSE(Time<=21,0,
- IF THEN ELSE(Salida Max=1:AND:Billete de lotería=1,1,0))

Si 1 esta sin capa, si 0 está con capa

- Muerte anarquista=IF THEN ELSE(Time<27,0,
- IF THEN ELSE(Carcel=1,3,0))

Si 3 hay muerte del anarquista, si 0 no hay muerte

- Muerte niño=IF THEN ELSE(Time<27,0, IF THEN ELSE(Alborotos callejeros=1,3,0))

Si 3 hay muerte del niño, si 0 no ha muerte del niño

- Salida Max=IF THEN ELSE(Venta libros=1:AND:Time>20,1,0)

Si 1 max sale de su casa, si 0 Max no sale de su casa

- Velatorio Max Estrella= IF THEN ELSE(Time<32,0,IF THEN ELSE(Muerte Max=3,1,0))
- Venta libros = IF THEN ELSE(Carta Buey Apis=1,1,0)


Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 27, decembro 2013. **Xose María Leal Bóveda, *Os muíños e o ciclo do pan na obra de Valle.* Segunda parte.** Pp 119-170.

Os muíños e o ciclo do pan na obra de Valle
2ª parte

José María Leal Bóveda

A primeira parte deste traballo foi publicada en **Cuadrante.** Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 25, decembro 2012. Pp. 153-192.

As alusións ós muíños, muiñeira ou muiñeiro na obra de Valle-Inclán son constantes. Así, Lavaud-Fage[1] faino constar para a narrativa curta e apunta que hai referencias ó tema en cuestión en "A media noche", "El Rey de la máscara", "Un cabecilla", "Hierbas olorosas", "La adoración de los reyes", "Égloga", Geórgicas" e "La misa de San Electus". Pola nosa conta temos constancia de se que fai o propio, amén do indicado, en *Águila de Blasón*, *El embrujado*, *Divinas palabras*, *La rosa de papel*, *Aromas de leyenda*, *El pasajero*, "Hierba santa", *Jardín umbrío*, *Sonata de otoño*, *Flor de santidad* e *El ruedo ibérico*, "La casa de Aizgorri (Sensación)", entre outros títulos. Neste senso, a antedita Lavaud-Fage en obra xa citada establece ata tres niveis de interpretación sobre un tema moi recorrido por Valle-Inclán nos seus contos: o muíño. Nun primeiro nivel estaríamos diante do significado primario ou natural do termo, que non

[1] LAVAUD-FARGE, ELIANE: "Un motivo folclórico en la narrativa de Valle-Inclán: el molino". En GARCÍA DE LA TORRE, J. M. (Ed.): *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Nº 7. Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. Rodopi. Amsterdam. 1988. Ps. 39-48.

é outro que a definición da palabra muíño (*molino* en castelán) no dicionario. Así, falaríamos desta construción como o lugar no que se moe a "cibera". Logo existe un segundo nivel de interpretación no que aparece o significado secundario ou convencional: posto en relación contextual cun concepto, o motivo vai ser o soporte figurativo dunha semántica e da lugar a unha imaxe. Nun terceiro nivel teremos que ver o que o suxeito (o creador da obra) revela, seguramente sen querelo, do seu propio comportamento fronte ó mundo e os principios que o rexen. Para iso, a autora analizará o tema do muíño nos contos de Valle-Inclán comparándoo coas súas ocorrencias no refraneiro de Correas sobre todo, dado que tal refraneiro pode terse por unha especie de suma do pensamento popular tradicional[2].

Tendo moi presente esta análise filolóxica e simbólica de Lavaud, nós tentaremos abrir novas portas para darlle un xiro etnográfico, xeográfico e histórico ó estudo do mundo dos muíños na obra valleinclaniana, introducindo en cada hipótese que formulemos a significación que Lavaud lle outorga a un determinado parágrafo, ó tempo que consideramos grandemente o seu nivel de significado segundo o dito.

Nese contexto, moito se ten escrito sobre o carácter simbólico, idealista, da literatura do noso escritor en contraposición co realismo, naturalismo que se viña practicando nesas datas no noso país. Amén diso, tanto Lavaud (1988), Sobejano (2006), Moure (2012), Iglesias (1997) e outros insisten na fuxida que Valle-Inclán fai dos postulados realistas para refuxiarse nun idealismo propio dos modernistas, por exemplo, como Rubén Darío. En Valle o realismo tende cara a farsa e o grotesco. Non só Valle reacciona en contra, fano tamén Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala e, en menor medida, Baroja ou Benavente. Non é este aspecto de época o que me interesa poñer de realce, senón o aspecto "nacional" do idealismo de Valle-Inclán. Segundo el, o gusto español sería realista, remiso á idea suprema e incondicionado, propicio ó relativo medio ou condicionado. Neste reproche aparece a preocupación por España. Para Valle-Inclán o realismo español é unha deficiencia e coincide nesto, máis que con ningún outro, con Ortega e Gasset. A antipatía cara o realismo artístico da xente española é unha faceta da antipatía de Vallé-Inclán cara o realismo español en xeral, realismo que non significa interpretación activa e centrada do mundo experimentado, senón pasiva e cotiá acomodación a ese mundo no máis superficial e externo. O desgusto de Valle-Inclán respecto ó idealismo indíxena representa, pois, unha forma do seu odio á rutina, a mediocridade, o convencionalismo e a inhibición da vontade persoal[3]. Con estas premisas, e outras que logo explicaremos, tratará Valle o mundo dos muíños.

En xeral, Valle-Inclán apúntase tamén a vontade modernista de escribir mediante sensacións, apartando todo realismo indixenista. Mediante a configuración do muíño se recalca a tensión entre o vínculo que mantén o suxeito coa tradición e a súa profunda orixinalidade. A figura do muíño serve de soporte figurativo ó apego á sociedade patriarcal. O

[2] LAVAUD-FARGE, ELIANE: ""Un motivo folclórico en la narrativa corta de Valle-Inclán: el molino". En *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Nº 7. Valle Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. Rodopi. Ámsterdam. 1988. Ps. 39-48. A autora cita a CORREAS, GONZALO: *Vocabulario de refranes y frases populares. 1627*. Texte établi, annoté et présenté par Louis Combet. Institut d´Etudes Ibériques e ibéroamericaines. Bordeaux. 1967.

[3] SOBEJANO, GONZALO: Ibídem. P. 2.

exemplo é sen dúbida, este conto "Geórgicas", onde entran en conflito dous mundos, o industrial nacente que se adiviña pero que se cala e o artesanal e primitivo que se contempla en vías de desaparición, desaparición que Valle comparte con outros escritores da súa época como en "La casa de Aizgorri" (cita 102) na que se explica como o fume negro do carbón de pedra se mestura coas neboas do val e o rumor da maquinaria inglesa co rumor do muíño patriarcal, no que a agua verde da presa se plateaba ó sol.

Contrapón a esta velada alusión ó mundo industrial o conto "La adoración de los Reyes" no que o muíño parece liberarse dos seus temas latentes acostumados para facerse soporte figurativo dunha nova temática moi pouco frecuente en Valle-Inclán. O muíño está presentado na claridade pacífica e soleada do alba:

> *la campiña de Belén, verde y húmeda sonreía en la paz de la mañana con el caserío de sus aldeas disperso, y los molinos lejanos desapareciendo bajo el emparrado de sus puertas (...). Bajo aquel sol amable que lucía sobre los montes iba por los caminos la gente de la aldea*[4].

Nesta atmosfera de paz, os Reis Magos, despois de adorar ó Neno Xesús, puxéronse de novo en camiño.

> *...Y los tres Reyes magos despojándose de sus coronas las dejaron en el pesebre a los pies del Niño. Entonces sus frentes tostadas por el sol y los vientos del desierto se cubrieron de luz, y la huella que había dejado el cerco bordado de pedrería era una corona más bella que sus coronas labradas en Oriente... Y los tres Reyes Magos repitieron como un cántico: ¡Éste es!... ¡Nosotros hemos visto su estrella!*
>
> *Después se levantaron para irse, porque ya rayaba el alba, la campiña de Belén, verde y húmeda, sonreía en la paz de la mañana con el caserío, de sus aldeas disperso, y los molinos lejanos desapareciendo bajo el emparrado de las puertas, y las montañas azules y la nieve en las cumbres... (...). Ajenos a todo temor se tornaban a sus tierras cuando fueron advertidos por el cántico lejano de una vieja y una niña que, sentadas a la puerta de un molino, estaban desgranando espigas de maíz. Y este era el cantar remoto de las dos voces: camiñade Santos Reyes, por camiños desviados, que pol´os camiños reás, Herodes mandou soldados...*[5]

Lavaud[6] entende que a muiñeira e a nena son a voz de Deus e o muíño o lugar do prodixio, tema que existe tanto na tradición escrita como na oral: o muíño místico é, xa o lugar da contrición e alí se descargan costais de pecados, xa o sitio de exaltación da eucaristía, servindo toda a súa configuración á exaltación do nacemento, da paixón de Cristo feito pan eucarístico[7]. Simboliza pois a presenza de Deus baixo formas terreais como a simboliza o último exemplo do muíño no discurso valleinclaniano[8].

Pero non todo é placidez no mundo de Valle, de modo que o muíño volve ser utilizado no sentido contrario que no caso anterior en "El rey de la máscara" onde vemos que

> *...Sabel temblaba con todos sus miembros, y gemía preguntando qué hacían, lamentando su mala estrella, lo que iba a ser de ellos si la justicia se enteraba: ¡Tío...señor tío! Podemos avisar en el*

[4] En *Jardín umbrío*, "La adoración de los Reyes". P. 215.

[5] En *Jardín umbrío*. "La adoración de los Reyes". Vol. 1. P. 215.

[6] LAVAUD-FARGE, ELIANE: *Ibídem*. P. 45.

[7] REDONDO, AGUSTÍN: "De molinos, molineros, molineras. Tradiciones folklóricas en la España del Siglo de Oro". En Literatura y folklore: problemas de intertextualidad. Salamanca; Ediciónes Universidad de Salamanca. 1983. Ps. 101-115.

[8] LAVAUD-FARGE, ELIANE: *Ibídem*. P. 45.



Hórreo de Simes, Meaño, co de Vilatuxe, Lalín, dos poucos de planta en L en Galicia e millo secando no interior do hórreo en Corón, Vilanova de Arousa, polo San Martiño. Valle emprega con profusión o término troj ou troje para referirse a estes graneiros que sempre están cheos cando, por exemplo, D. Juan Manuel cobra os foros. Fonte: Leal.

molino. El cura meditó un momento: no; ahí menos que en ninguna parte. Me parece que conocí a los hijos del molinero. Pero podemos enterrarlo en el corral, junto a los naranjos...[9]

Ven o conto a que nas festas de Entroido un fato de persoas disfrazadas deixan na casa do cura o que semella ser un manequín pero que en realidade é un defunto. Diante da opción que dá Sabela de deixalo no muíño o crego resposta que aí menos que en ningunha parte porque creu ver entre os enmascarados ós fillos do muiñeiro. Segundo Lavaud, o muíño, como elemento da protoindustria galega, serve de soporte semántico ó tema do roubo e do asasinato[10].

Por outra parte, cando existe o tema do roubo ou do asasinato sen outro motivo que a maldade dos seres que o cometen, é feito polos fillos do muiñeiro, é dicir pola segunda xeración, que obra en disonancia cos pais[11]. Cando, en cambio, existe unha harmonía xeracional, o muíño é símbolo de paz, culminando esta paz no valor místico da figura na "Adoración de los reyes"[12].

En definitiva, certos temas están en conformidade absoluta co significado tradicional da configuración do muíño: a mala fama co roubo, o asasinato e o traballo ó que se alude de paso; noutros casos, as correspondencias entre o figurativo e o temático están en semiconsonancia coa tradición: o benestar material, o valor místico, o ruído, o amor e a maxia[13].

Fora como fose, aceptando os postulados amentados anteriormente de Lavaud, con linguaxe idealizada ou non, podemos firmar que Valle-Inclán emprega con moito rigor conceptual e coñecemento de causa todo o relativo ó mundo dos muíños, tal e como intentaremos amosar. É máis, aínda idealizando nas súas obras todo o relativo a

[9] En "El rey de la máscara". *Jardín Umbrío*. Vol I. P. 252.

[10] LAVAUD-FARGE, ELIANE: ""Un motivo folclórico en la narrativa corta de Valle-Inclán: el molino". En *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Nº 7. Valle Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. Rodopi. Ámsterdam. 1988. Ps. 39-48.

[11] Ver cita anterior na que os fillos do muiñeiro deixan o cadáver na casa do crego.

[12] LAVUAD-FAGE, ELIANE: "Un motivo folclórico en la narrativa de Valle-Inclán: el molino". En GARCÍA DE LA TORRE, J. M. (Ed.): *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Nº 7. Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. Rodopi. Amsterdam. 1988. Ps. 46-47.

[13] LAVAUD-FARGE, ELIANE: *Ibídem*. P. 46.




"Debullando" millo no Castro, Vilanova de Arousa e forno con pan de millo, boroa, no interior. Fontes: Lola Fernández, Leal.

estas construcións, expresa cun coñecemento absoluto sobre aquilo que tén que ver coa localización, tipos, propiedade, costumes, etc., dos mesmos.

2.1. O significado dos muíños e a súa evolución ó longo da historia.

Almacenado e secado o gran de cereal nos hórreos, utilizarémolo durante todo o ano, de acordo coas nosas necesidades caseiras para facelo pan, bolas e empanadas de millo, penso para os animais etc.

> *...EL CABALLERO.- ¡No son sus culpas las que necesitan perdón. Son las mías! Todo el maíz que haya en la troje se repartirá entre vosotros. Es una restitución que yo os hago, ya que sois tan miserables que no sabéis recordar lo que debería ser vuestro. (...). Las casas en llamas serán hornos mejores para vuestra hambre que hornos de pan...*[14]

ou:

> *...JUANA DE JUNO.- ¡Qué conveniencia os trae? LA ABUELA.- cambiar maíz por pan cocido. Estas espigas que nos dieron por las puertas. JUANA DE JUNO.- ¿Quién cosechó maíz tan cativo? LA ABUELA.- Reparo pones a la limosna que me diste...*[15]

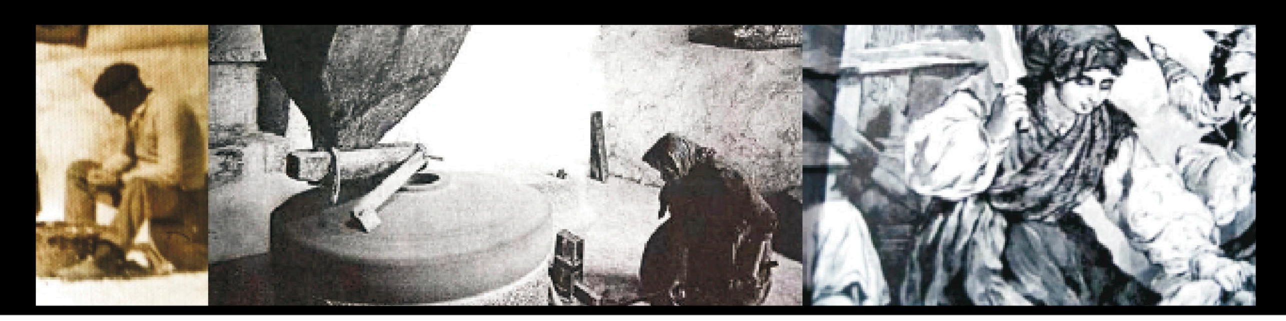
O pan e as súas construcións volve ser tema para Valle en Divinas Palabras, xornada segunda, escena primeira, onde describe de modo moi bucólico e simbólico o amencer do día nunha aldea:

> *...Lugar de Condes. Viejo caserío con palios de vid ante las puertas.*
> *Eras con hórreos y almiares: Sobre las bardas, ladradores perros. El rayar del alba, estrellas que se apagan, claras voces madrugueras, mugir de vacas y terneros. Sombras con faroles entran y salen de los establos oscuros, portando brazadas de yerba, cuece la borona en algún horno, y el humo de las jaras monteses perfuma el casal que se despierta...*[16]

[14] En *Romance de lobos*. Vol. II. P. 466.

[15] En *El embrujado*. Vol. II. P. 1.163.

[16] En *Divinas palabras*. Vol.II. P. 545.



Na primeira escea debúllase o millo, sepárase o gran da mazaroca, na segunda a avoa, tan idealizada por Valle nas súas narracións, moe o gran no muíño e mentras o moa xira e xira espadela ou fía liño. Fontes: Lola Fernández, *The Hispanic Society Of America* (1924), *La Ilustración Gallega y Asturiana*.

Pero de nada nos serviría ese gran se non tivésemos un aparello para poder trituralo e convertelo en fariña. Este aparato é o muíño, que, en principio, pode ser de catro clases, cada cal máis evolucionada, se atendemos á forza motriz que o acciona. Estariamos, pois, ante o máis antigo movido coa man, os muíños de auga de río, os de maré, que funcionan co fluxo e refluxo das mareas e, finalmente, os de vento. A clasificación pode facerse moito máis complexa se incluímos os máis modernos de electricidade.

...En la casa de DON PEDRO BOLAÑO. Es la hora en que las gallinas se recogen con el gallo mocero. Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años que dice con sus hornos y su vasto lar holgura y labranzas. Una vieja hila sentada debajo del candil. Los otros criados desgranan mazorcas para enviar el fruto al molino...[17]

A partir do primeiro deles, o de man, o home foi desenvolvendo técnicas que posibilitaron unha maior cantidade de gran moído cun menor esforzo, e abofé que o conseguiu. Vexamos, entón, esta evolución histórica na que a tradición grega afirma que a creadora de tal enxeño foi Deméter, nai dos cereais, mentres que, por outra parte, Homero sabe da súa presenza cara ao 800 antes de Cristo.

[17] En *El embrujado*. Vol. II. P. 1.161.



Muíño barquiforme. Fonte: http//www.berta.guipuzkoakultura.net

Para nos remontarmos á Antigüidade no estudo destas pezas, deberemos acudir á arqueoloxía como ferramenta de traballo, e esta dinos, polos numerosos restos encontrados, que as primeiras máquinas manuais as achamos no Neolítico e consistían en dúas pedras, unha maior cá outra, con forma barquiforme, sobre a que se depositaría o gran. Sobre ela moveríase outra, de forma cilíndrica, cun efecto de abaneo que conseguiría triturar o cereal que fose. Estes son os primitivos muíños de man.

Outra variedade, amplamente desenvolvida e coñecida na Galicia castrexa, prerromana, é aquela consistente en dúas pedras, primeiro planas e logo cónicas, unha máis grande como núcleo nomeada *pé*, que consta dun pequeno buraco sobre o que xiraría outra

superior ou *moa*. A rotación realizábase aplicando un movemento circular á moa cun pau chantado nela. Algúns autores toman este sistema como un claro signo de romanización, aínda que para outros, Begoña Bas entre eles, esta cuestión inda non está clara dabondo como para aseguralo tallantemente. O certo é que dende antano chegaron ata a actualidade, empregándose paralelamente aos muíños de auga e de vento. Neste sentido, en Portugal foron utilizados ata non hai moito tempo, de modo que no Algarve estiveron en funcionamento ata moi tarde, tal e como recolle Galhano[18].





Muíños manuais castrexos na finca Galea, Alfoz e no Museo do Pobo Galego. Fonte: Leal.

Máis que moer a fariña, trituraríana, conque o resultado, en moitos casos, soamente servía para os animais. Así e todo, a súa difusión debeu de ser moi ampla se atendemos á sinxeleza do seu mecanismo de moenda e á facilidade con que se podían construír estas pezas. Esta difusión estaría motivada no medievo porque daquela é cando se produce o grande espallamento do muíño de auga por terras señoriais, e recordemos que os campesiños deberían pagar un censo polo uso de tódolos instrumentos pertencentes á reserva do *dominu*[19]. As primeiras noticias que falan da substitución da forza manual pola hidráulica véñennos por Antípater de Tesalónica, contemporáneo de Cicerón, quen cara ao 85 a. C. nos fala dun muíño de auga con roda horizontal, semellante aos nosos rodicios actuais[20].

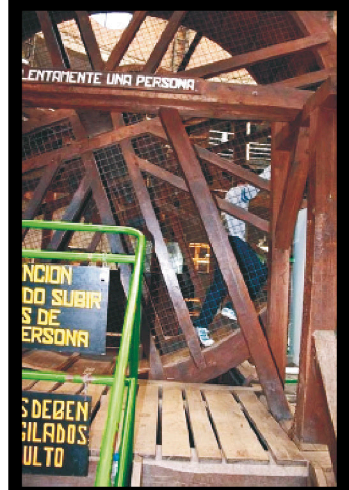
Neste mesmo sentido, habemos de dicir que as rodas hidráulicas para elevar auga son descritas xa no século III a. C. por Filón de Bizancio, mentres que os muíños de auga están claramente rexistrados en Roma, aló polo século I antes da nosa era. O mesmo Vitrubio no ano 27 a. C., enxeñeiro e arquitecto romano por excelencia, no seu tratado de arquitectura, describe o mecanismo para regular a velocidade. O desenvolvemento do muíño a partir da era romana ía ser unha constante en toda Europa, prolongándose moito máis aló no tempo até chegar claramente

[18] GALHANO, F.: "Moíños e azenhas de Portugal". Associação Portuguesa de Amigos dos Moínhos. Lisboa. P. 131, recollido por Begoña Bas. 1983.

[19] BAS LÓPEZ, BEGOÑA: "As construcións populares: un tema de etnografía en Galicia". Cadernos do Seminario de Sargadelos. Edicións do Castro. Sada. 1983. Pp. 111-112.

[20] Antípater de Tesalónica cantou a súa gabanza dos novos muíños no poema que segue: "Deixade de moer,/ ¡oh! vós mulleres / que vos esforzades no muíño; / durmide ata máis tarde / aínda que os cantos dos galos / anuncian a alba. / Pois Deméter ordenou ás ninfas / que fagan o traballo das vosas mans, / e elas, brincando ao alto da roda, / fan xira-lo seu eixe, que, / cos seus raios que dan voltas, / fai que xiren as pesadas moas / cóncavas de Nisiria. / Gustamos novamente / as alegrías da vida primitiva, / aprendendo a regalarnos / cos produtos de Deméter sen traballarmos". Recollido por LEWIS MUMFORD: *Técnica y civilización*. Alianza Universidad. Madrid. 1987. P. 132. Versión española de Constantino Aznar de Acevedo.

ao medievo. Antes aparecen amentados no século V nunha colección de leis e crónicas irlandesas, recollidas por Usher. Tamén Gregorio de Tours os cita como algo frecuente no seu tempo.



Roda hidráulica de tracción humana que se empregaba nas minas para evacuá-las augas e evitar así as inundacións. O exemplar está no Museo da Minería de El Entrego, Asturias. Fonte: Leal.



Outro uso da enerxía e roda hidráulica era o abatatamento dos tecidos, en concreto das mantas polo seu aspecto duro e compacto. Exemplar da Finca Galea, Alfoz. Fonte: Leal.

As funcións de moenda parecen non ser as únicas nos albores da nosa civilización cristiá, e así foron empregados para serrar madeira no século IV. O seu número habería de decaer despois do derrubamento do Imperio Romano aínda que de novo volveron rexurdir co rescate e colonización de novas terras que tiveron lugar baixo as ordes monásticas do século X. No s. XIV o seu emprego era máis que frecuente para as manufacturas en tódolos centros industriais europeos: Bolonia, Augsburg, Ulm, etc., e no s. XVI nos Países Baixos utilizábanos para aproveitar a forza das mareas[21].

Como dixemos, o muíño hidráulico non se utilizaba só para moer gran ou elevar auga, senón que complementariamente proporcionaba enerxía para facer pasta de papel con trapos (Ravensburg, 1290), facía funcionar os martelos e as máquinas de cortar dunha ferraría (Dobrilugk, 1320), serraba madeira (Augsburg, 1322), golpeaba o coiro nas vacarizas, proporcionaba enerxía para fiar a seda, usábase nos batáns para golpear os panos e facía xirar as pulidoras dos armeiros. De igual xeito, aplicouse con moito éxito para o bombeo de auga nas minas para a trituración do mineral; na industria do ferro ocasionou a aparición de maiores foles, temperaturas, fornos e, consecuentemente, un incremento na produción deste mineral.

Lewis Mumford[22] mantén que a difusión da enerxía foi unha axuda para acrecentar a propia da poboación, de tal maneira que nas zonas onde se concentraban esta circunstancia e o poder financeiro crecía urbanisticamente, mentres que outras rurais, alleas á fusión financeira e técnica, permanecían nun atraso absoluto. Do primeiro caso, hai os exemplos do crecemento excesivo que tiveron durante os séculos XVI e XVII Anveres, Londres, Amsterdam, París, Roma, Lyon e Nápoles, entre outras. Por outro lado, a Europa do sur seguía nun estado de pos-

[21] Na Inglaterra de tempos de Guillermo I o Conquistador, este mandara elaborar o *Domesday Book*, ou *Rexistro do Gran Catastro*, no que se contabilizaban uns cinco mil muíños.

[22] MUNFORD, LEWIS: *Técnica y civilización*. Alianza Universidad. Edición española de Constantino Aznar de Acevedo. 1987.



Moenda da fariña e cobro da maquía. Fontes: Leal, Varela Vilariño (1999).

tergación económica, cos seus ollos voltos ao campo o ao efémero Dourado americano no caso español.

Ora ben, mentres que o centro e norte de Europa diversificaban a forza hidráulica, dándolle tamén usos industriais, o sur mantiña estes enxeños para usos domésticos, nunha economía agrícola, cerrada, onde todo xiraba en torno á reserva do señor, laico ou eclesiástico. Por iso, esta enerxía non penetra en Galicia, en concreto, até os séculos XI e XII, "...momento en que a nosa xeografía comeza a cubrirse de pequenos muíños que aproveitaban a forza ofrecida polo bo caudal de moitos dos nosos numerosísimos ríos e regatos..."[23]. Estamos nuns intres do que poderiamos denominar protoindustrialización ou proceso referido á produción de manufacturas, ou semifacturas, que se desenvolveu en comarcas rurais europeas, durante os séculos XVII y XVIII. Nestas zonas, unha porcentaxe moi importante da poboación rural producía manufacturas para mercados próximos e afastados. Deuse en diversos tipos de manufacturados: téxtil, cerámica, industrias de produtos metálicos (coitelos, alfinetes, cravos), reloxos, curtidos, vidro, etc. pero sobre todo na produción fariñeira para mercados de bisbarra xa que a fariña era a materia prima da base da alimentación tradicional, o pan. Aquel que posuíra a propiedade dos medios de produción, transformación, fariñeira tería asegurada unha gran fonte de ingresos e estes eran os señores, laicos ou eclesiásticos.

[23] DE LLANO CABADO, PEDRO: *Obra citada*. 2º tomo. P. 314.

[24] En *Geórgicas*. Vol. I. P. 1.145.

Valle-Inclán sabe disto e déixao exposto no seguinte texto de El Embrujado, "Geórgicas", xornada primeira cando a Galana lle di a Don Pedro:

> ...*Pero diga algo, señor, diga algo. ¿Me concede los molinos que tiene en Aralde y aquel agro pequeño que tiene debajo? Si me los concede y una casa donde vivir, con cuatro gallinas y una cabra, quien dice una cabra dice una vaca... DON PEDRO.- ¡Tu me dejarás pobre! LA GALANA.- ¿Me los concede? DON PEDRO.- Los molinos. El agro, no...*[24]

É evidente que Valle cala sobre un mundo cambiante que comeza a agromar en Galicia, aquel do protagonismo da burguesía, do comercio, da industria, pero tamén o é o seu coñecemento do importante que, nun universo tan ruralizado coma o galego, ten a pro-

81 ——— Seis horas de molienda en el molino de "Culleres", de ocho en ocho días: su valor, sesenta y dos pesetas, cincuenta céntimos: es cuarta parte de la partida sesenta del inventario 62 50

82 X ——— Nueve horas y cuarenta y ocho minutos, X de molienda en el artefacto de "Tijo de Yses": su valor, doce pesetas, cincuenta céntimos: es cuarta parte de la partida setenta y ocho del inventario 12 50

Fragmento de partilla no que se especifican as diferentes horas de moenda no muíño que lle corresponden a cada herdeiro. Fonte: Leal.

NOTARÍA PÚBLICA Y ECLESIÁSTICA DE D. JOSÉ CERVIÑO
NIHIL PRIUS FIDE
CALDAS

Mes Septiembre día 26 de 1900
Número de orden 1529
Idem de pago 1944
Idem de tarifa 15

Venta de un molino con el terreno unido en precio de 2500 pesetas, otorgada por José María Goldar á favor de Maximino Pereiro en 21 de Agosto de 1900

Escritura de venda dun muíño por terras de Caldas de Reis no 1900. Fonte: Leal.

piedade do elemento de transformación do gran en fariña que dará o pan de todo o ano. A Galana sabe que aforando o muíño de Don Pedro terá que pagarlle unha porcentaxe ó cabo do ano, pero resarcirase grandemente co que lle cobre a aqueles que vaian moer ó muíño, coa maquía ou tanto por cento que o levador do aparello moedor se queda en forma de pago. A maquía tende a facerse en ferrados, que se miden cunha caixa de madeira e varían segundo a zona considerada, de aí a mala sona que teñen os muiñeiros xa que tendían a quedarse con máis fariña da que lles correspondía (*Non fíes en despenseiro nin en maquía de muiñeiro* –popular-). Pero sobre este tema haberemos de volver en diante.

Galicia permanecería nesta situación case de monopolio señorial até ben entrado o século XIX, cando se produce a liberalización da terra. A partir destes momentos, ao igual que ocorre coa difusión dos hórreos, o labrego comeza a acceder á propiedade da terra cultivada durante xeracións, e a construír o seu propio muíño posto que xa non existe a obriga



Muíño de Sargadelos a finais do século XIX. Moía para todos os operarios das fábricas e das parroquias colindantes de aí o seu número de moas, seis. Na escritura de venda da fábrica asinada na Coruña o 15 de abril de 1872, descríbese o complexo hidráulico da mesma deste xeito: "La fábrica de fundición comprende dos altos hornos con sus correspondientes pistones o máquinas soplantes movidas por ruedas idráulicas. La de loza comprende igualmente los correspondientes hornos, tinglados y molinos ó máquinas para moler cuarzos y barnices: un puente de piedra de dos arcos de bastante mérito, salba el paso sobre un inmenso caudal de aguas, que procedente del río llamado Rúa surge con gran violencia por el caudal o zanja abiertas en aquellos terrenos formando cascadas en varios puntos y constituyendo la fuerza motora de los rápidos movimientos de aquellas colosales máquinas. Otros varios puentes de madera los unos, y de piedra los otros, facilitan las comunicaciones en la misma finca del uno al otro extremo del citado río, en diferentes parages. Una hermosa presa construida de piedra de sillería, da entrada a aquel inmenso caudal de aguas que detiene otra importante presa al salir de la cual, entra de nuevo en el río, por medio de una tercera, haciendo mover seis molinos de harina y yeso de la propia posesión."
Fonte: Meijide Pardo. Citado por LEAL BÓVEDA (2012).

de ir moer ao do señor. Se non pode custear a construción, acudirá outra vez á axuda veciñal e entre todos levantarán un *de herdeiros*, no que cadaquén ten a súa parte ou quenda, segundo o achegado ao beneficio común, ben en diñeiro, traballo ou pezas. Da propiedade dos muíños e das súas formas e volumes falaremos máis adiante, pero anticipemos que os pertencentes aos poderosos, aínda aforados, serán meirandes, mellor construídos e con maior número de moas[25].

Outro dos aspectos que convén amentar, xa que Valle o aproveita profusamente na súa obra, é a localización destas construcións. Na meirande parte dos casos aparecen sos, illados, cerca da casa, dentro do conxunto caseiro, formando un complexo de varios, como nas Regas e As Veigas, na Estaca de Bares, onde cinco en cada caso comparten un único regato, nos complexos de O folón e Picón no Rosal ou na Barosa no concello de Barro. Xeralmente se adaptan ao contorno que os acubilla, aproveitando os desniveis do terreo, as curvas dos ríos e dos regatos, onde se constrúe un encoro que lles dará a auga necesaria[26]. No caso dos de vento procurarase un lugar elevado no que a forza do vendaval sexa considerable. Para os de marea, (maré) aproveitarémos o fondo de saco dunha ría na que almacenarémos a auga nun dique cando sobe a

[25] LEAL BÓVEDA. J. Mª: *As construcións do pan na Mariña de Lugo*, Deputación de Lugo. 2012.

[26] SAMPEDRO, ANDRÉS: *Obra citada*. P. 11.

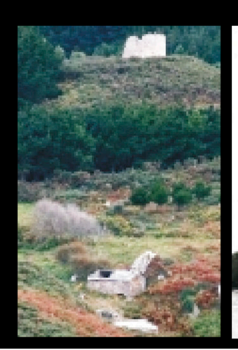
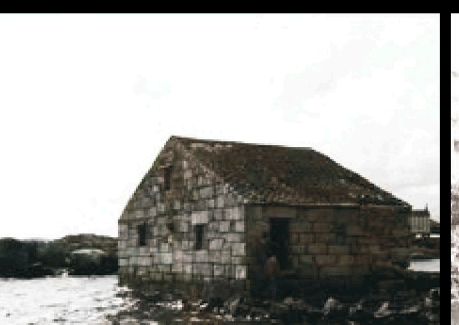


Antigo muíño da Ponte do río Xubia, A Coruña. Ademais de muíño de fariña, chegou a mover unha fábrica de papel, unha fábrica de tecidos e outra de laminado de cobre que alternaron e complementaron a historia do muíño, que no ano 1858 era o máis importante do país en capacidade de produción na súa clase. Singular e emblemático conxunto de dous muíños cun total de catro rodas, localizados en Xuvia (Narón, Coruña) situados na marxe dereita da desembocadura do río Jubia na ría de Ferrol, construídos en 1775 polos empresarios franceses D. Juan Lestache e D. Francisco Bucau. "La molienda anual se evalúa en *70.000 fanegas de trigo, la mitad de harina flor y la otra de segunda suerte* (uns tres millóns oitocentos oitenta e cinco mil litros, cun peso aproximado de tres millóns vintesete mil cincocentos quilogramos). Tiene la fábrica para su auxilio cinco limpiaderas que arrojan el polvo y separan el centeno, avena y piedra, con lo que salen el trigo limpio por un lado, y la inmundicia por otro, *de lo que resulta la blancura del pan*. El alto rendimiento productivo de esta industria permitió que pudiera abastecerse de harina Ferrol y comarca, incluyendo *la tropa, presidiarios, oficialidad de mar y tierra, y los muchos operarios y jornaleros de todas las clases empleados en la construcción, carenas y armamentos de los buques de Su Majestad, que se consideran exceden ya de treinta mil personas*, y exportarse importantes excedentes. Para remitir harinas a América y otras partes, se construyen dos mil barriles al año, de siete arrobas y media cada uno (o que totaliza 172.500 kg de fariña anuais). Para abastecerse del trigo necesario, además de las remesas cerealistas llegadas de Bayona, Burdeos, Londres, Amsterdam, Hamburgo y San Petersburgo, Lestache forma sociedad mercantil con los hermanos Santiago y Dionisio Beaujardin para allegar granos de Filadelfia. Junto con la preferente importación de cereal, Lestache comercializa también: cueros de Argentina; azúcar de Cuba; palo campeche (colorante) de Méjico; vinos de Francia; bacalao de Noruega y Terranova; lino y cáñamo de Rusia. En 1789 D. Juan Lestache, "*de nación francés y vecino del Puente de Jubia, en el Reino de Galicia*", se naturaliza como súbdito español, obteniendo de Carlos III el privilegio de poder comerciar libremente con "todos los dominios de Su Majestad, así de España como de América".
Fonte: asociacionbuxa.com

marea, para a soltarmos lentamente cando baixa. De todos eles temos exemplos no Salnés onde proliferan os de río (Baión sería o lugar no que se recontan máis debido a que é unha parroquia percorrida polo río Umia), pero tamén temos de maré na Illa de Arousa, Catoira ou Cambados e de vento no lugar de Abalo en Catoira ou na Illa[27].

[27] LEAL BÓVEDA, J. Mª. ACHA BARRAL, ROCÍO: *Patrimonio rural do Salnés*. Deputación de Pontevedra. 2002.

Como dicíamos, polo xeral aparecen sos na paisaxe, afastados dos núcleos de poboación xa que deben emprazarse nas curvas e desniveis dos ríos para aproveitar a maior forza da auga ou para facer a presa que deriva as augas do río cara o rodicio. Esta distancia era aproveitada por xentes de malvivir, ladróns, romeiros, viaxeiros, etc., para cometer diferentes tropelías sen ser descubertos ou para


pasar a noite e quentarse no lar. Era común que os viaxeiros pernoctasen neles ou que os ladróns e delincuentes aproveitaran o afastamento e a nocturnidade para delinquir. Pola súa localización tamén era lugar elixido para amoríos que debían quedar no anonimato. Así, se recolle en "La Adoración de los Reyes", *Jardín Umbrío*, en parágrafo da cita 94 ou neste de "El Rey de la máscara":

> *...Estaba la rectoral aislada en medio del campo, no muy distante de unos molinos: era negra, decrépita y arrugada, como esas viejas mendigas que piden limosna, arrostrando soles y lluvias, apostadas a la vera de los caminos reales...*[28]

Outro bo exemplo témolo en *El resplandor de la hoguera, La guerra carlista II*, cando Josepa lle pide un pan a Miquelo Egoscué para vixiar os movementos das tropas republicanas:

> *...La Josepa durmió en una cueva, cerca de San Pedro de Olaz. Rayando el día, se dirigió al molino donde se alojaban algunos soldados, y andando entre ellos comenzó a pedir limosna. (...) La Josepa entró al molino, y descubriendo la cara pálida del niño, que dormía en sus brazos, comenzó una letanía para que le consitiesen secarse al fuego. Un soldado, compadecido, le dejó algunas rebañaduras de su rancho. (...). El soldado miró a la mendiga con una vaga sospecha, que se disipó al verla encorvada dando el pecho al niño, temblando de misería bajo sus harapos. Sin responder, ser acercó a una puerta baja que tenía el umbral blanco de harina y llamó a voces: ¡Patrona!...¡Ya nos vamos!...¡Perdonar! Se oyó una voz de mujer: ¡Que no vendríais más! Fuéronse los soldados, en un trote sonoro sobre el camino endurecido por la helada, y salió la molinera a la puerta para verlos partir. Era una moza de buen donaire, con el cabello blanco de harina, y los ojos verdes como el agua de río, y las mejillas llenas de encando campesino y solar. Hasta que los últimos jinetes desaparecieron en una revuelta del camino, estuvo en la puerta sin hablar, mirando a lo lejos,*

Complexo de muíños de vento e auga en Santa María de Bares, A Coruña. Muíño das Aceñas na Illa de Arousa e da Seca en Fefiñáns, Cambados. Nestes dous casos aproveitan a pleamar para enchela presa e a baixamar para soltala auga que moverá o rodicio. Do das Aceñas non sabemos con exactitude a data de construción aínda que todo apunta a que puido ser entre 1609 e 1681 ano en que é citado por primeira vez no Foro de los Anovados de la Ysla de Aroza. No 1826, Domingo Fontán volve a referirse a el, en 1842 dáse noticia da súa existencia no Boletín Oficial da Provincia de Pontevedra, Madoz, no seu célebre Diccionario fai mención do mesmo pero sitúao erróenamente na punta de Xastelas. O seu último propietario e muiñeiro é José Paz que moía para toda a Illa e parte da Ría. O da Seca, Fefiñáns, foi mandado construír no 1622 por D. Gonzalo de Valladares, señor do Pazo de Fefiñáns. Encaragaríalle a obra a Francisco Grie, mestre de cantería e artilleiro, veciño da Coruña, quen cobraría polo traballo "una mula nueva muy buena a su gusto y valor de 50 ducados". O muíño pertenceu ata o século XIX ós señores de Fefiñáns e a el viñan moe-los cereais labregos dunha gran parte do Salnés. Sen embargo, estaba rexentado por Joaquín "O Cochorizo" e María da Sexa. A posteriori, cambiou de dono pasando ás mans da familia Prego e deixou de moer polos anos 1970.75, cando o derradeiro muiñeiro D. Manuel Piñeiro, casado coa filla do propietario, cesaba na súa actividade. Hoxe forma parte da Rede de Museos Municipal de Cambados. Fontes das fotos: Leal, Museo de Pontevedra. Dos textos: Leal, Acha (2002).

[28] En "El rey de la máscara". Vol. I. P. 249



Muiñeiras na porta do muíño agardando que lles traian a comida. Fonte: The Hispanic Society of America (1924).

con una mano levantada e inmóvil como figura de retablo…[29]

Neste caso, amén de describir como o muíño era empregado como lugar onde refuxiarse do frío e descansar, amósasenos á muiñeira dunha maneira moi idealizada; fermosa, chea de encanto campesiño cos cabelos brancos pola fariña como sinónimo de persoa moi traballadora. Máis adiante chegan as tropas forais cunha recua que prisioneiros e volven a usar o muíño como lugar onde agacharse:

…*Al verlos (*refírese á muiñeira que ve chegar ós soldados carlistas cos presos*) hacer alto , la molinera se entró cerrando la puerta del molino. Venían repartidos en dos hileras, dando custodia a una cuerda de cinco presos. Adelantóse un soldado, y llamó con la culata del fusil. (…) Entró al molino la tropa, empujando a los prisioneros que tenían las manos atadas y estaban cubiertos de lodo, con huellas de haber sido arrastrados por los caminos…*[30]

Ademais, temos na *Sonata de otoño*:

…el sol empezaba a dorar las cumbres de los montes: Rebaños de ovejas blancas y negras subían por la falda, y sobre verde fondo de pradera, allá en el dominio de un Pazo, larga bandada de palomas volaba sobre la torre señorial. Acosados por la lluvia, hicimos alto en los viejos molinos de Gondar, y como si aquello fuese nuestro fuedo, llamamos autoritarios a la puerta. Salieron dos perros flacos, que ahuyentó el mayordomo, y después una mujer hilando… (…) …Era una pobre alma llena de caridad. Nos vio ateridos de frío, vio las mulas bajo el cobertizo, vio el cielo encapotado con torva amenaza de agua, y franqueó la puerta, hospitalaria y humilde: Pasen y siéntense al fuego. ¡Mal tiempo tienen, si son caminantes! ¡Ay! Qué tiempo, toda la siembra anega…[31]

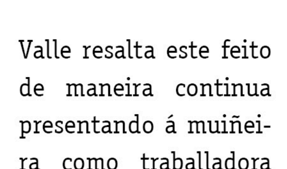
Tres cousas cabe subliñar aquí: a primeira é o papel dos muíños como lugar onde resgardarse os camiñantes, a presentación moi idealizada da muiñeira como un alma caritativa e hospitalaria e, finalmente, que os muíños en cuestión debían de ser de propietario afidalgado, aínda que aforados, xa que neste caso contaban con alpendre para resgardar as cabalarías.

Era frecuente que as longas horas de espera mentres se producía a moenda, foran aproveitadas pola muiñeira para dedicarse ó tecido do liño nun sistema de produción coñecido como "*domestic system*" propio das sociedades proto ou preindustriais, no que o produtor era propietario tanto da materia prima como dos medios de produción que eran artesanais.

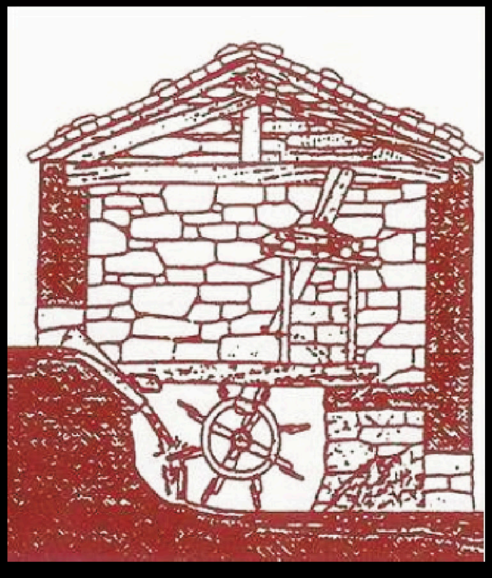
[29] En *El resplandor de la hoguera, Guerra carlista I*. Vol. I. Ps. 787-788.

[30] En *El resplandor de la hoguera, Guerra carlista I*. Vol. I. Ps. 789-790.

[31] En *Sonata de otoño*. Vol. I. P. 459.



Roda hidráulica para abatanar as teas e pano abatanado na finca Galea, Alfoz. Fontes: Tej7_6 rubillon.es, Leal.





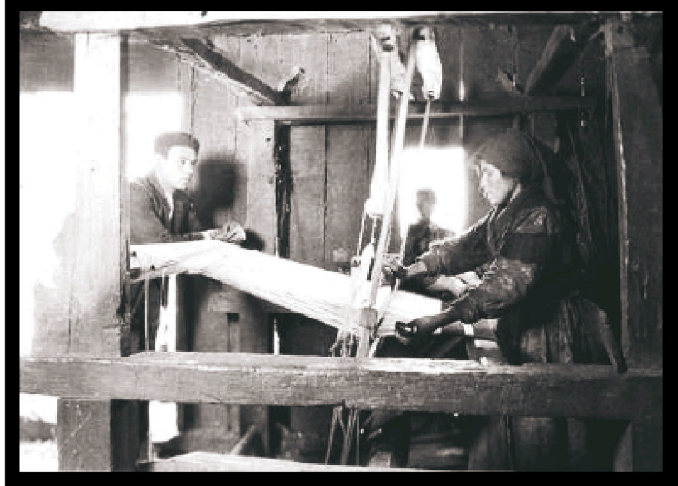
Valle resalta este feito de maneira continua presentando á muiñeira como traballadora infatigable que tanto atende ó muíño como á moenda, pero esquecendo ou ocultando a sociedade industrial que está agromando en Galicia. Ben entrado o século XIX na zonas rurais galegas dáse o salto ó "*putting out system*" no que a produción se efectuaba de forma dispersa en cada un dos domicilios dos traballadores, a meirande parte das veces a tempo parcial, alternándoo co agrícola. Utilizábase fundamentalmente en contraposición tanto ó traballo gremial dos obradoiros artesáns de tradición medieval como á manufactura e a fábrica (o denominado *factory system* propio da Revolución industrial do século XVIII). O sistema *putting-out* xeneralizouse a partir da Idade Moderna. Os burgueses, nun novo papel de empresarios capitalistas, ofreceron aos campesiños as materias primas e ferramentas necesarias para a produción de determinados produtos, especialmente téxtiles. En efecto, para o primeiro terzo do século XIX pódense documentar varios casos no concello de Vilanova nos que o levador do foro, muiñeiro, pide permiso ó señor, propietario do muíño, para implantar unha máquina no rodicio que conecte mediante poleas coa roca de fiar o liño, aumentando así a produción do tecido sen minguar a de fariña.

En *Águila de Blasón, Comedias Bárbaras II*, escena cuarta, vólvese a insistir no explicado:

> *...Sobre verdes prados el molino de PEDRO REY. Delante de la puerta una parra sostenida en poyos de piedra. Los juveniles pámpanos parecen adquirir nueva gracia en contraste con los brazos de la vid centenaria, y sobre aquella piedras de una tosquedad céltica. Vuelan los gorriones en bandadas, y en la alto de la higuera abre los brazos en espantajo grotesco de una vieja vestida de harapos, con la rueca en la cintura, y en la diestra, a guisa de huso, el cuerpo de una cabra. Sentada a la sombra del emparrado está la molinera, fresca y encendida como las cerezas de Santa María de Meis. LIBERATA LA BLANCA bate en un cuenco la nata de la leche, y en la rosa de los labios tiene la rosa de un cantar....*[32]

O tema do liño e a súa relación cos muíños é recorrente en Valle, de forma que volvemos a velo en algunha ocasión máis, con intencións de meirande idealización dos personaxes. Vexamos "Estela de Prodigio", *Claves líricas*:

[32] En *Águila de blasón, Comedias bárbaras*, II. Vol. II. P. 365.



... Estábase la molinera.
De su molinos en el umbral:
En la cinta tiene la rueca,
En los labios tiene un cantar.
Aquel molino el ermitaño
No lo había visto jamás.
– Molinera que estás hilando
A la vera de tu heredad,
Quieres decirme si lo sabes,
Adónde este camino va,
Pues me basta a desconocerlo
De una noche la brevedad.
– A la cueva de un penitente
En la hondura de un peñascal.
– Nunca falte lino a tu rueca,
Ni verdores a tu linar.
Ni a las piedras (moas) de tu molino
El agua que impulso les da...[33]

Noutros lugares confirmásenos o modo de produción do "*domestic system*" amentado do liño e dásenos información da súa comercialización nas diferentes feiras locais. Exemplo disto podemos velo en "Malpocado" cando a

... abuela y el nieto van anda, anda, anda...(...) ... La vieja arrastra penosamente las madreñas que choclean en las piedras del camino y suspira bajo el manteo que lleva echado por la cabeza... (...) ... y la abuela y el nieto van anda, anda, anda ... Bajo aquel sol amable que luce sobre los montes, cruza los caminos la gente de las aldeas ... (...) ... Un chalán asoleado y brioso trota con alegre fanfarria de espuelas y de herraduras: viejas labradoras de Cea y de Lestrove van para la feria con gallinas, con lino, con centeno...[34]

De novo, podemos ver a idealización romántica do mundo rural, tradicional, no que a presenza do industrial non ten cabida a pesares da súa existencia. Cando falemos do muíño como núcleo das relacións sociais da aldea haberemos de insistir no tema.

Volvendo ó que nos ocupaba anteriormente, o paragrafo que mellor recolle o sombrío da localización dos muíños témolo en "A media noche", *Jardín umbrío*, cando o espolique e amo intentan chegar o máis pronto posible e sen contratempos ó seu destino:

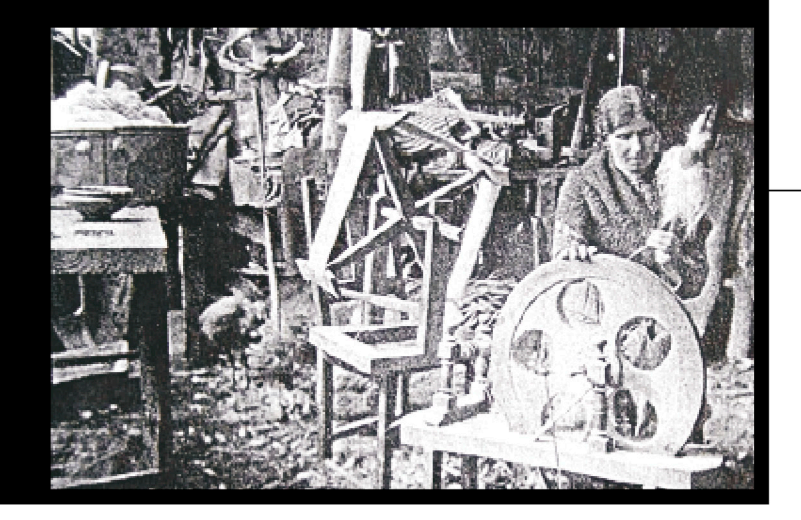
> *...Pronto se perdieron en una revuelta, entre los álamos que marcan la línea irregular del río. Cerró la noche y comenzó a ventar en ráfagas que pasaban veloces y roncas, inclinando los árboles sobre el camino, con un largo murmullo de todas sus hojas, jinete y espolique corrieron mucho tiempo en la oscuridad profunda de una noche sin estrellas. Ya se percibía el rumor de la corriente que alimenta el molinos y la masa oscura del robledal, cuando el mozo advirtió en voz baja...*[35]

Neste caso, Valle recrea a noite, a escuridade da carballeira, o afastamento do muíño e o ruído das augas que o alimentan ó seu paso dende a presa do río ata o inferno e o rodicio. Por iso e pola nocturnidade, váisenos introducindo nun ambiente de perigo advertido polo mozo: "*...mi amo, vaya prevenido por lo que pueda saltar...*". O amo que xa o vai e seme-

[33] En "Estela de prodigio", *Claves líricas*. Pp. 1.221-1.222.

[34] En "Malpocado". Vol. II. Ps. 1.470-1.471.

[35] En "A media noche", *Jardín umbrío*. Vol. I. P. 276.



Tecendo no tear e fiando na roca. Fonte: The Hispanic Society of America (1924).

lla perfecto coñecedor da circunstancia responde: "*...no hay cuidado...*". A prudencia do mozo fai que insista: "*...Y bien que lo hay. Una vez era uno así de la misma conformidad, porque tampoco tenía temor, y en la misma puente le salieron dos hombres y robáronle, y no le mataron por milagro divino...*". O amo non quere dalo brazo a torcer e amósase seguro de se mesmo e dominador da situación: "*...esos son cuentos...*". O espolique non as ten todas consigo e temeroso exclama: "*...¡tan cierto como que nos hemos de morir...*".

> *...El espolique guardó silencio. Percibíase cerca el rumor de la corriente aprisionada en los viejos dornajos del molino* (refírese ó berce no que se abeiraban as cabalerías mentres se procedía á moenda)*; era un rumor lleno de vaguedad y de misterio que tan pronto fingía alarido de can que ventea la muerte con un gemido de hombre a quien quitan la vida. El espolique corría al flanco del caballo. Allá en la hondanada recortaba su silueta una iglesia cuyas campanas sonaban lentamente con el toque del nublado. El jinete murmuró: ya estamos cerca de la rectoral. Y respondió el espolique: engaña mucho la luna, mi amo...*

Non pode haber mellor introdución para o que vai a acontecer que o narrado, de modo que todo segue:

> *...de pronto moviéronse las zarzas de un seto separadas con fuerza, y una sombra saltó en mitad del camino. ¡Alto! La bolsa o la vida. Encabritose el caballo, y el resplandor de un fogonazo iluminó con azulada vislumbre el rostro zaíno y barbinegro de un hombre que tenía asidas las riendas y que se tambaleó y cayó pesadamente. El espolique inclinóse a mirarle, y creyó reconocerle. Mi amo, paréceme el Chipén. ¿Quién dices? El hijo del molinero. ¡Dios le haya perdonado! (...). Estaba tendido en medio del camino. Tenía una hoz asida con la diestra, descalzos los pies que parecían de cera, la boca llena de tierra y chamuscada la barba. Un hilo de sangre le corría de la frente. El jinete, afirmándose en la silla, le hincó las espuelas al caballo, que temblaba, y le hizo saltar por encima. El espolique le siguió. Chispearon bajo los cascos las piedras del camino, y el amo y criado se perdieron en la oscuridad. Pronto descubrieron el molino en un claro del ramaje que iluminaba la luna. Era de aspecto sospechoso y estaba situado en una revuelta. Sentada en el umbral dormitaba una vieja tocada con el mantelo. El espolique la interrogó azorado: ¿Lleva agua la presa? La vieja se incorporó sobresaltada: Agua no falta, hijo...*[36]

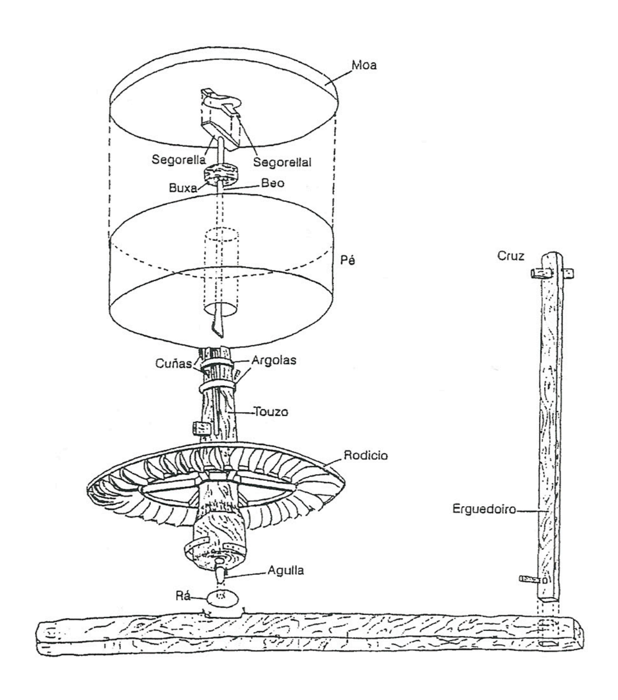
[36] En "A media noche", *Jardín umbrío*. Vol. I. Ps. 276-277.

Na mesma liña, en *Flor de santidad* grítalle a dúas mozas que van polo camiño:

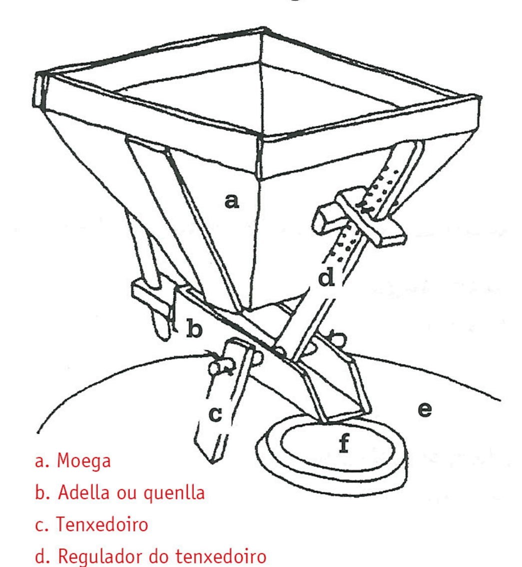
burro
pé
pechadoiro
tremiñado
inferno
saída de auga
canle
eixo / touzo
rodicio
mesa
0 1 2m

pé
pechadoiro
capa
tremiñado
eixo / touzo
canle
inferno
mesa
saída de auga

Partes do muíño. Fonte: María Caamaño Roig, en CAAMAÑO, MANUEL, *As construccións da arquitectura popular. Patrimonio etnográfico de Galicia*, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, Santiago de Compostela, 2003.



Detalle da moega



a. Moega
b. Adella ou quenlla
c. Tenxedoiro
d. Regulador do tenxedoiro
e. Capa
f. Ollo da capa

> *... ¿Van para la feria de Brandeso? – Vamos más cerca. - ¡Un ganado lucido! - ¡Lucido estaba!... ¡agora le han echado una plaga, y vamos al molino de Cela! (...) ... En una revuelta del río, bajo el ramaje de los álamos que parecen de plata antigua, sonríe un molino. El agua salta en la presa, y la rueda fatigada y caduca canta el salmo patriarcal del trigo y la abundancia...*[37]

En *Gerifaltes de antaño, La guerra carlista III*, o crego Santa Cruz logo de deixar parellas de voluntarios que vixiasen os camiños do monte e os vaos do río, baixa con coa súa garda de doce homes a

> *... Pedir raciones en los poblados de Belza, Urría y San Pedro de Olaz. Por aquellas labranzas, alquerías, molinos e iglesiarios, estaban repartidos los setenta mozos que iban en pos de Don Pedro Mendía y que comenzaban a mal sufrir el enojo de tantos días de paz...*[38]

O coñecemento de Valle desta cuestión parece aquí indubidable, vexamos. Como queda antedito era necesario facer unha pequena derivación da auga, presa, na revolta dun río para levala ó muíño mediante unha canle que a conducira ó inferno ou parte inferior na que se sitúan os elementos xiratorios do muíño. Isto podía facerse de dúas formas; unha mediante a denominada canle que é un conduto que fai baixar a auga directamente ó rodicio. Este método é moi custoso en auga xa que esta baixa directamente e non hai forma de regulala, agás co pechadoiro ou trampiña que se pon na canle para que lle chegue menos auga ó rodicio. En todo caso, a auga pérdese no inferno sen chegar ó anterior. O outro método é mediante a construción do chamado cubo ou represa na que se almacena a auga diante do muíño para ila soltando paseniñamente cara o rodicio. Este método emprega menos auga e posibilita regulalo seu caudal.

No verán as augas de ríos e regatos diminúen polo que as presas anteditas soen levar pouca auga que, ademais, hai que destinar tamén a rego cos conseguintes conflitos cos

[37] En *Flor de santidad*. Vol. I. P. 621.

[38] En *Gerifaltes de antaño, La guerra carlista* III. Vol. I. P. 886.

Muíño de tracción manual no que a tolva é enchida a man e a moa tamén xira por forza motriz de sangue. Amosa un rudimentario estadio de desenvolvemento técnico dos métodos agrarios, propios do XVIII e XIX. Fonte: *La Ilustración Gallega y Asturiana*.

regantes de fincas. O feito de que de a vella muiñeira lle indique ó espolique que auga non falla e que a presa leva dabondo quérenos indicar que estamos en época de choivas e non de verán e Valle é sabedor de todo isto. Por iso facemos fincapé en que amén da idealización que se nos quere presentar no conto é evidente que tamén hai un gran coñecemento do funcionamento do muíño. Sobre esta obra de Valle haberemos de volver canto estudemos as distintas formas de propiedade dos muíños.

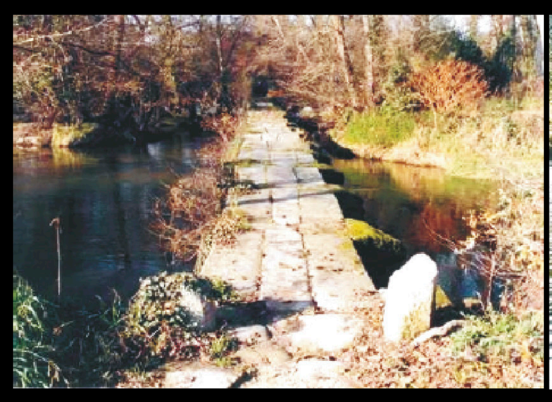


No verán as augas escasean e hai que rega-los campos co que as anteriores se derivan a estes fins e os muíños fican pechados. Fonte: Leal.

En varias pasaxes Valle-Inclán nos advirte desta carencia de augas estival, así en *El embrujado, Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* temos:

> *…Pasa una tropa de chalanes en jacos nuevos de poca alzada, fuertes los cascos, lanudos los corbejones, brava la vista, montaraz la crin: Son los tres rapaces de ALONSO TOVÍO, con GUZMÁN DE MEIS, REMIGIO DE CÁLAGO y VALERIANO EL PAJARITO. EL PAJARITO.- ¡Adónde va el barquero!… LA MOZA DEL CIEGO.- Va sin agua el río, y no hay barca ni barquero. GUZMÁN DE MEIS.- Pues vamos a buscar el vado. UNO DE LOS TOVÍOS.- Sudosas como llevamos las monturas, alguna puede atrapar una alferecía. Más nos vale bajar por los molinos hasta la Puente vieja…*[38]

[39] En *Retablo de la avaricia, La lujuria y la muerte*. Vol. II. P. 1.153.





Pontellas das Aceñas e Pago Negro en Baión. Mediante elas comunicábase o territorio de Vilanova co resto da bisbarra do interior e daban acceso ós muíños dos mesmos nomes. Fonte: Leal

Esta pasaxe ten moita similitude co que ocorría co muíño das Aceñas, sito en Barcia sobre o río Umia. En tempos de estío cando a seca se facía moi evidente, contan os veciños que o río se podía vadear polo lugar denominado Atallo da Barca, en relación cunha barca que comunicaba este sitio co lugar de Rabuñade e Pontearnelas, polo que os seus explotadores debían satisfacer foro ó Arcebispado de Santiago [40].

Tamén en "Hierba Santa" estamos diante do mesmo tema cando o Marqués de Bradomín mandaba:

> *... al mayordomo y a la molinera que comiesen ellos. La molinera solicitó mi venia para llamar al viejo que cantaba dentro. Le llamó a voces: ¡Padre! ¡Mi padre! Apareció blanco de harina, la montera derribada sobre un lado y el cantar en los labios... (...) ... Al probar el vino, el viejo molinero se levantó, murmurando: - ¡A la salud del buen caballero que nos los da!... De hoy en muchos años torne a catarlo en su noble presencia. Después bebieron la molinera, y el mayordomo, todos con igual ceremonia, mientras comían yo les oía hablar en voz baja. Preguntaba el molinero adónde nos encaminábamos y el mayordomo respondía que al Palacio de Bradomín. El molinero conocía aquel camino, pagaba un foro antiguo a la señora del palacio: un foro de dos ovejas, siete ferrados de trigo y siete de centeno. El año anterior, como la sequía fue tan grande, perdonaba todo el fruto: era una señora que se compadecía del pobre aldeano...*[41]

En *Águila de Blasón*, Liberata rifa con Don Pedrito para que lle rebaixe o foro do muíño: "*... Será porque el amo nos la perdona (refírese á renda que lle paga a Don Pedrito polo foro do muíño)... ¡Ave María, de balde un molino que la mitad del año solamente tiene agua para una piedra! ¡Las otras dos es milagro que muelan pasado San Juan!..*"[42]. A existencia de tres pedras para moer ponnos de manifesto a propiedade fidalga da construción.

Na mesma obra Liberata volve rifar con Don Pedrito porque este quere aumentar o pago do foro e a primeira faille ver que de tres moas que tén o muíño tan só moe unha continuamente xa que as outras permanecen quedas entrado o verán pola falla de augas. Diante de insistencia de don Pedrito de que neses intres están moendo as tres, ela faille ver que moen: "*... porque tenemos el agua de los riegos...*"[43]. Contrariamente, no *Catastro de Ense-*

[40] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS: *Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada, 1750-1754*. 13.000 localidades, 545 vols., conservados no Archivo General de Simancas, microfilmados na década de 1980 e dixitalizados en 2004 y 2005 cun total de 350.000 imaxes, Ministerio de Cultura del Gobierno de España, Madrid. Disponible en Internet: http://pares.mcu.es/Catastro. Hoxe existen copias, dixitalizada e escrita, no Arquivo do Concello de Vilanova de Arousa.

[41] En *Hierba santa*. Vol. II. P. 1.457.

[42] En *Águila de blasón*. Vol. II. P. 366.

[43] *Ibídem*. P. 366.



Muíño de Pago Negro, Baión, Vilanova de Arousa. Tén dúas plantas; unha baixa cos elementos de molturación e unha habitación superior onde durmiría o muiñeiro en días de moito traballo. Esta distribución interior indícanos que o tipo de propiedade era maquiero, é dicir; o muiñeiro cobraba pola moenda a maquía, que consistía nun caixón de madeira de 1,5 kg., aproximadamente por cada ferrado de gran moído, o que constituiría un pequeno anaco de protoindustria. Os veciños do lugar lembran que hai uns 60 anos mesmo houbo asalariados que tamén cobraban en pesetas ou coa maquía. Deixou de moer a finais dos anos 60. Ten nas xambas das portas varias marcas que servían de referencia para as crecidas do río. Facíanas os muiñeiros e representaban os diferentes niveis de asolagamento. Outros datos sobre el aparecen no texto. Fonte: Leal.

nada e no *Libro de Matrícula Industrial* de Vilanova, temos noticias de muíños que moían todo o ano, sen dúbida porque eran fornecidos de auga polo río Umia. Así, temos no lugar de Barcia, Baión, o muíño das Aceñas do que se referencia que:

> *Don Juan Manuel Varela vecino de la ciudad de la Coruña tiene una casa con quatro ruedas de molino negreras (do país) llamado molino das Señas que muelen todo el año con agua del río que viene de Caldas y se regulo la utilidad de todas ellas en dos mil cincuenta reales.*

Nembargante, o muíño De Canabal, no Carballo, Baión, tamén citado no Catastro de Ensenada, tan só moía catro meses ó ano cunha moa pedra movida coas augas do río Coscoño, cunha utilidade de 100 reais anuais.

Valle-Inclán tén moito coñecemento sobre os foros porque a súa familia, que ten cédula de fidalguía outorgada pola Chancelería de Valladolid no século XVI, emparenta cos Peña Montenegro no século XIX e estes teñen terras aforadas dende o século XIX por toda a bisbarra do Salnés: Corbillón, András, As Sinas, A Aduana, Caleiro, A Illa de Arousa, etc. [44]

Volvendo ó tema dos muíños, outra cuestión que chama a atención na obra de Valle-Inclán refírese ós tipos de muíños, dos que poden facerse moitas clasificacións segundo os diferentes criterios que queiramos adoptar: forza motriz, tipo de propiedade, situación, materia prima moída, antigüidade, posición do rodicio (vertical ou horizontal), etc. Para unha maior claridade, nosoutros imos dividilos neste apartado consonte a forza motriz que os move para ir desenvolvendo paulatinamente os outros aspectos sinalados.

[44] LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova*. Bañosprint. 2011.





Rodicios horizontal e vertical. Os primeiros necesitaban máis volume de auga para moer polo que era bos para os invernos ou para aqueles muíños situados en ríos de gran caudal. Os segundos poden moer con menos cantidade e soen incorporar o cubo como almacén de auga para ir soltándoa paseniñamente. Nas ferreirías este cubo recibe o nome de vanzado.

Así, segundo a enerxía que os poña en funcionamento, existen os de auga de río, auga de mar (ambos conformarían o grupo dos denominados hidráulicos) e vento. Inda hoxe veriamos outros tipos máis de acordo cos novos tempos, é dicir, o eléctrico. Todos están en consonancia coas características xeográficas da zona en que se instalan, polo que podemos afirmar que Galicia, é territorio privilexiado debido a que os ríos e regatos son abundantes; as enseadas e as rías, non menos numerosas e profundas; e o réxime de ventos está entre os máis considerables da Península. Todos estes factores, aos que hai que unir o relevo tan crebado, con sucesión continua de val e montaña e con roturas constantes de pendente, facilitan a aparición destas pequenas, pero marabillosas, construcións. Na nosa opinión, son, sen dúbida, a máquina máis ecolóxica que se creou, amais de representar a comuñón máis estreita entre o xénero humano e o medio sobre o que se asenta.

Polo que respecta ó tema da súa clasificación e tendo a auga como protagonista, mencionaremos os de río e os de *maré*.

Entre os primeiros poderemos enxergar os de rodicio horizontal, a maioría dos aquí localizados, e as *aceas*. Refírense neste caso aos que portan o rodicio vertical, en forma de nora romana e árabe. Son muíños todos que necesitan moita auga para moer debido ao gran tamaño das súas moas, o que repercutirá nunha mellor calidade da fariña. Como é lóxico supoñer, a súa época de maior aproveitamento sería dende o outono até a primavera. En verán moitos deles paralizan a súa actividade para destinar a pouca auga a outros usos, como o rego fundamentalmente. Neste período eran substituídos polos de vento ou polos de maré. Noutros puntos de nosa xeografía nos que existía a nora, estes pasaban a exercer os labores dos de rodicio horizontal xa que necesitan moita menos cantidade de auga para funcionar. Por iso, anotabamos que a acción de "A media noche" transcorre nestas datas e non no verán xa que a vella avisa de que á presa non lle falla auga.





Gando vacún no muíño do Pernán, Sargadelos e Medas de millo en Vilagarcía empregadas para consumo animal durante o ano. Fontes: Elisa Pérez, *The Hispanic Society of America* (1924).

Aínda dentro dos de rodicio horizontal, hai aqueles de *canle*, ou conduto que vén do dique construído no río, que baixa a auga directamente ás pas do anterior. Outros son os de *cubo* ou *presa* na zona, é dicir, os que teñen un gran recipiente que almacena a auga e vai soltándoa aos poucos co obxecto de dar presión e forza ás pas, ou *culleres*, do rodicio. É frecuente que, a propósito disto, xusto antes do *cubo* leven construído un pequeno lavadoiro de roupa, así que os usos do muíño se diversifican sen afectar para nada á moenda.

Chegado o verán, ante a falta de auga para o rego, producíanse friccións entre os propietarios destes aparatos e os das terras veciñas que por veces chegaban a preitos xudiciais. Isto era así porque, se se dedicaba o pouco líquido á moedura, non se podía regar e viceversa. Preitos deste tipo salpican a historia xudicial de Galicia.[45]

A cuestión está relacionada coa integración entre policultivo de subsistencia, monte e gandaría que define o sistema produtivo galego ata a crise finisecular, entre os séculos XIX e XX. A partir destas datas, aínda que paseniñamente, vaise producindo unha integración da nosa agricultura no mercado nacional e internacional grazas ao aceso do campesiñado á propiedade da terra, á introdución de tecnoloxía no agro (novos adubos, maquinaria, rotación de cultivos, ampliación da superficie cultivable etc.) e ao asociacionismo agrario[46]. Así, a especialización gandeira da Galicia decimonónica fixo que o monte se convertese nunha peza fundamental no proceso produtivo xa que fornecía con toxo para cama do gando, base dos adubos orgánicos, únicos empregados ata finais do XIX, pastos e lugar para as estivadas ou cultivos intermitentes. Por exemplo, en Xove, a mediados do século XX perduraban as tarefas comunais de rozas dos montes para cultivo de centeo[47]. O gando, neste contexto, adquire unha importancia relevante pois a súa venda achega excedente monetario que derivar a mercar produtos dos que se carece. Se a isto lle engadímos a intensificación da rotación dos cultivos e a introdución das forraxes cada vez máis orientadas ao mercado, entenderase que o aproveitamento racional da auga fose vital para os novos tempos no agro.

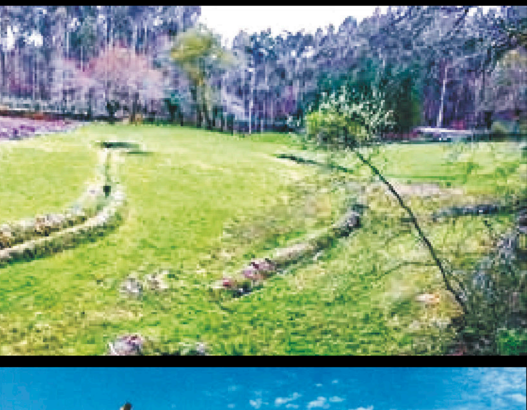
Caracterízase climatolóxicamente o Salnés como zona de clima oceánico puro, con precipitacións que roldan os 1.200 mm. na costa, que van diminuíndo cara ao interior da por mor do efecto Föehn, causado pola serra do Castrove que, a modo de barreira, frea en primeiro

[45] LEAL BÓVEDA, J. Mª: *Hórreos, molinos y fuentes de la tierra de Viveiro*. Deputación de Lugo. 1999.

[46] VILLARES PAZ; R., FERNÁNDEZ PRIETO, L.: "La crisi agrària del final del segle XIX e l´adaptació de l´explotació pagesa gallega". En *Recerques*, 26. 1992. Pp. 89-106.

[47] CONCELLO DE XOVE: *Xove noutros tempos*. 2 vol. Departamento de Servicios Sociais do Concello de Xove. 2002. P. 24. Tamén PÉREZ FRANCO, NELLE; SÁNCHEZ MEITÍN, LUCÍA: *A festa no aire. Tradición e lecer no Xove de antes*. Tórculo. Concello de Xove. 2006. P. 188.

termo as cotadas das frontes oceánicas. A pesar disto, no verán o réxime de precipitacións descende e as augas, moi abundantes durante o outono, inverno e primavera, diminúen. Por isto, regantes e muiñeiros haberían de entrar en conflito, como quedou indicado arriba, pero aínda así a sabedoría popular permitiu solucionar a meirande parte dos malentendidos na propia comunidade sen chegar aos xulgados.



Pozos de acumulación de auga e canles de rego para pasteiros durante os estíos en Campolameiro. Fonte: Leal.

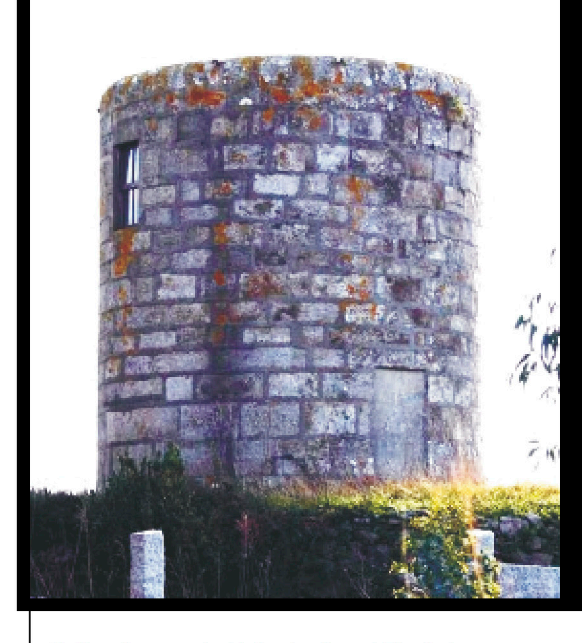
O recurso á apertura de pozos particulares, minas de auga nos montes, fontes públicas, regos de deriva da auga cara ás leiras, pozas etc., foi constante e mesturouse cunha normativa consuetudinaria que tendeu a ser respectada polo común. Non había nada escrito pero todos aceptaban o uso dos costumes. Así pois, dende a Alta Idade Media ata a Moderna, o regadío en Galicia concentrouse nas veigas e hortas familiares, polo que o principal uso da auga estaba vinculado á agricultura e dependía desta. Logo tanto a auga como as infraestruturas pasaron a se converter nun recurso moi aprezado, case sempre monopolizado polo estamento eclesiástico e, en menor medida, polos señoríos, e sometidas a un sistema de contratos e cesión similares aos empregados para a terra[48]. En definitiva, o regadío viuse sometido dende finais do Antigo Réxime a un constante proceso de intensificación, tentando acadar maiores rendementos e producións, aínda que dentro do marco de policultivo-gandeiría[49]. Chegado o tempo de estío había que recorrer, pois, aos de cubo, de *maré*, Fefiñáns en Cambados ou na Seca, Illa de Arousa, ou de vento, en Catoira ou a Illa.

Os de *maré* aproveitan o fondo de saco da ría para situarse. Aquí constrúese unha presa cunhas comportas que se abren para que penetre a auga da marea cando sobe. Unha vez ocorrido isto, vólvense

[48] SÁNCHEZ REGUEIRO; A., SOTO FERNÁNDEZ, D.: "O patrimonio das augas. Un achegamento etnográfico á Galiza rural dos séculos XIX e XX". En *Cultura popular. Actas do Congreso*. Cámara Municipal de Maia. 2000. Separata. P. 12.

[49] FERNÁNDEZ PRIETO, L.: *Labregos con ciencia. Estado, sociedade e innovación tecnolóxica na agricultura galega, 1850-1939*. Vigo. Xerais. 1992. Citado por SÁNCHEZ REGUEIRO. Op. cit. P. 12





Muíños de vento de Abalo, Catoira e A Illa de Arousa. Situados en lugares elevados, aproveitan a forza dos ventos para facer xirar os mecanismos molturadores. Son de torre fixa o que significa que as aspas deben ir orientadas cara a dirección normal dos ventos, é dicir norte e sur. Son unha solución estupenda cando as augas dos ríos e regatos escasean. Fonte: Leal.

cerrar, de xeito tal que a auga queda acumulada. A moenda tense de facer en baixamar soltando pouco a pouco polo rodicio a auga necesaria. Non tiñan problemas de abastecemento do líquido motriz, a diferenza do caso anterior, así que podían moer todo o ano. Finalmente, aparecen os de vento, que, como o seu nome indica, aproveitan a enerxía eólica para mover as súas aspas de madeira ou tea. Este movemento de rotación trasládase mediante unhas engranaxes a un eixe que o comunica coa moa. Sitúanse en zonas elevadas onde sopre fortemente o vento, polo que os podemos observar por Abalo en Catoira ou na Illa de Arousa.

Outras variedades moi pouco estendidas e estudadas, pola carestía no emprego de materia prima, eran os muíños de vapor. Así, é sobradamente coñecido que foi S. de Caus, cara ao 1615, o primeiro en idear a aplicación industrial da presión do vapor de auga. D. Papín creou a primeira caldeira de vapor e o marqués de Worchester construíu unha fonte de vapor para elevar a auga, en 1661. Xa en 1698, Savery poría en marcha a primeira bomba de vapor de auga. En 1783, o abade Arnal equipou un muíño en Nimes cunha máquina de vapor de simple efecto, pero como muíño total de vapor o primeiro en construírse en Francia foi fabricado polos irmáns Jacques e Constantin Périer, en 1790, e instalado nas illas Cygnes, sobre o Sena, moi preto de París. Dúas máquinas de dobre efecto accionaban cada unha das doce moas. Tiveron, desgraciadamente, curta vida estando inutilizados durante vinte e tres anos e sendo, por fin, transformados en fiadeiro en 1817. No ano 1797, os citados irmáns Périer propóñenlles aos poderes públicos establecer en París outros muíños de vapor accionados por "bomba de fogo", que é como se lles chamaba por aquelas datas, iguais ás que funcionaban en Londres, capaces de producir 1000 sacos de fariña ao día. Para comprender todo isto hai que ter en conta que o enxeñeiro inglés James Watt inventou en 1785 o mecanismo polo que a mesma máquina distribuía automaticamente o vapor a cada lado do émbolo, isto é a máquina coñecida de dobre efecto.

No BOG do 15 de abril de 1842, anunciábase un tal D. Valentín Espero, de Barcelona, quen posuía un obradoiro para a construción e fabricación de toda clase de muíños xa foran hidráulicos, de vapor ou de vento, idóneos para moer trigo e outras especies. Polo historiador Azcárraga sabemos que en 1885 había en Deusto unha empresa especializada na construción de caldeiras de vapor para usos industriais e muiñeiros.

Non resultaron rendibles pois era máis barato traballar cos do río ou maré, xa que a auga era gratis, que consumir leña ou carbón, pero o sistema aplicouse ás malladoras (trilladoras en castelán) e outros traballos, que foron os antecedentes do motor eléctrico que veu despois. Lémbrese as moitas e novas aplicacións que tivo *a posteriori* na súa utilización nos barcos de vapor, os trens, etc. Por outra parte, eran unha solución en zonas onde non había ou escaseaba a auga[50].

Dos mencionados, os primeiros, os hidráulicos de río o regato, superan amplamente aos segundos e estes aos de marea polas razóns explicadas. Esta gran proliferación de muí-

[50] AGUIRRE SORONDO, A.: *Tratado de Molinología. Los molinos en Guipúzcoa.* Fundación José Miguel de Barandiarán. San Sebastián 1988. Ps. 87-88.

ños de auga débese, case exclusivamente, ao tipo de propiedade da terra dominante en Galicia. Esta divídese entre cada fillo á morte dos pais, conque a paisaxe rural galega está composta por cortiñas moi profundas, estreitas e con pouca fronte. Pois ben, a cada propiedade das narradas era frecuente que correspondese un muíño, sobre todo a partir de finais do século XIX, coas reformas liberais e os proxectos de redención de foros, que acadarán o seu cénit en 1926 coa definitiva entrada en vigor da lei que os abolía.

Ademais do dito, a existencia dun muíño nun determinado lugar, sempre contando coa presenza dun río e dunha determinada pendente, implicaba a futura ocupación deste por outras vivendas que alí se construían. Os novos propietarios buscaban a tecnoloxía que lles procuraba a materia prima para o pan: a fariña polo que esta primitiva concentración podía dar lugar logo a un pequeno núcleo habitado, como ocorre co lugar da Pantrigueira.

Pois ben, curiosamente Valle-Inclán en toda a súa obra tan so fai mención ós muíños hidráulicos de río, esquecendo os de maré e vento e o feito resulta rechamante porque semella ser un gran coñecedor da xeografía salnesá. Como vimos anunciando, na Illa de Arousa, Cambados ou Catoira atoparemos exemplares destes últimos amentados que son obviados polo escritor. Mesmo, seu pai, como queda antedito, crea unha empresa de molturación de cereal para facer fariña por medio de muíños de vapor a carbón.

2.2. O tipo de propiedade dos muíños. Os oficios de muiñeiro. Os cobros da moenda.

O réxime de propiedade dos muíños varía consonte moitos factores, pero *grosso modo* podemos dicir que os de marea e vento pertencen case sempre a un só propietario, mentres que os de auga poden ter varias formas de pertenza.

Se é de propietario individual, campesiño acomodado, ou explota directamente a familia na persoa do pai ou na da nai, ou tamén dalgún fillo mentres que os pais se dedican a outros mesteres. Neste suposto os veciños que queiran facer uso del pagan estes servizos coa denominada *maquía*, que consiste na porcentaxe coa que queda o muiñeiro por cada parte de gran moído (en Galicia hai moitos lugares denominados Maquieira, en clara alusión a unha concentración de muíños e a este tipo de pagamento). Para o caso galego e asturiano, mesmo en outras áreas da Cornixa Cantábrica, era normal que o labrego aforara terras a un señor eclesiástico ou laico e dentro do lote fóra o muíño ou mesmo que tan só se aforara este. Tomábase así o dominio útil mentres que o directo seguía nas mans dos privilexiados aos que había que satisfacerlle unha cantidade en cartos ou en fariña a modo de foro, e este peculio sacábase da amentada maquía. Dado que o muiñeiro sempre tendía a quedarse con máis cantidade da que lle correspondía en concepto de plusvalía, de aí ven a mala sona que os muiñeiros tiñan entre a xente do común. Mesmo, podía acontecer



Ferrados de fariña na Finca Galea, Alfoz. Con eles medíase a maquía que cobraba o muiñeiro polo seu traballo e en cada bisbarra representaba unha cantidade distinta. Por exemplo, en Baión, soíase tomar 1,5 kg., por cada ferrado moído. Fonte: Leal.

que o señor explotara directamente os muíños deixando a unha persoa encargada de facelo quen cobraba en salario ou en especie. O aforamento do artefacto moedor podía realizarse a unha ou varias persoas. Na *Sonata de otoño*, Don Juan Manuel, diríxese a Concha e ó Marqués de Bradomín e dilles:

... Llego hasta mis molinos que están ahí cerca y vuelvo a buscarte... Puesto que tienes la manía de leer, en el Pazo te daré un libro antiguo, pero de letra grande y clara, donde todas estas historias están contadas muy por lo largo (Refírese ó escudo de armas dos Montenegro)...[51]

Na mesma liña Xavier, o Marqués de Bradomín falando de súa nai recorda que:

... En el silencio oíase, día y noche, el rumor lejano del río, cayendo en la represa de nuestros molinos. Mi madre pasaba horas y horas hilando en rueca de palo santo, olorosa y noble. Sobre sus labios marchitos vagaba siempre el temblor de un rezo...[52]

As referencias ó pago do foro repítense asiduamente na obra de Valle-Inclán, así por exemplo en "A media noche", *Jardín umbrío*, o espolique pregúntalle á muiñeira a quen agarda na porta do muíño e ela respóndelle: "*...A nadie... Salíme un momento hace, por tomar la luna. Tengo molienda para toda la noche y hay que velar...*". Insístelle, a continuación o espolique demandándolle onde se encontra o home e ela dille: "*... No está. Fuese a la villa para cumplir con la señora a quien pagamos un foro de doce ferrados de trigo y doce de centeno...*"[53].

En *Águila de blasón, Comedias bárbaras II*, Don Pedrito rifa con Liberata sobre o prezo do foro que lle deben pagar polo uso do muíño:

... DON PEDRITO.- Tenéis el molino casi de balde. LIBERATA.- ¿Qué dice señor? ¡Ave María, de balde! DON PEDRITO.- De balde, porque doce ferrados de trigo y doce de maíz no son renta. ¡Y eso cuando la pagáis!...[54]

Liberata faille ver a Don Pedrito que si lles perdoa parte da renda é porque das tres moas que ten o muíño, a meirande parte do ano tan so moe unha e que as outras dúas é raro que moan entrado o verán pola falla de auga. Nembargante, Don Pedrito insiste:

... Hoy me parece que muelen todas (refírese ás moas: N del A). *LIBERATA.- Porque tenemos el agua de los riegos. DON PEDRITO.- Pues como la mitad del año solamente muele la piedra del maíz y no da para la renta que pagáis, yo vengo a liberaros de esa carga. LIBERATA.- ¿Qué dice, señor? DON PEDRITO.- ¡Eso!... Que dejéis por buenas el molino...*[55]

Máis adiante, os muiñeiros vanse queixar a Don Juan Manuel das ameazas de Don Pedrito:

... LIBERATA.- No podemos seguir con el molino, mi amo. Don Pedrito nos tiene amenazados con picarnos el cuello. (...) ... Dice que habemos de pagarle una renta o dejar el molino. (...) ...

[51] En *Sonata de otoño*. Vol. I. P. 494.

[52] En *Sonata de otoño*. Vol. I. P. 506.

[53] En "A media noche", *Jardín umbrío*. Vol. I. p. 277.

[54] En *Águila de blasón, Comedias bárbaras* II. Vol. II. P. 366.

[55] *Ibídem*. P. 366.

> *EL CABALLERO.- Pedro Rey* (o muiñeiro), *no quiero que ese bandido salga con su empeño. ¿Os conviene el molino con las tierras de Lantañón? (...) ... EL MOLINERO.- Nos conviene lo que mi amo ordenare. Ya sabe que no habrá de ser tirano para la renta. EL CABALLERO.- Renta ninguna. LIBERATA.- Aun así el corazón me anuncia una desgracia. EL CABALLERO.- ¡Basta de lamentos! Pedro Rey, vuélvete al molino y si ese faccioso asoma la cabeza por encima de la cerca, suéltale un tiro...*[56]

A maquía varía segundo a zona considerada: por exemplo, na zona occidental da Mariña de Lugo, se se quería moer un ferrado, aproximadamente vinte quilos, descontábase arredor dun quilo; noutros lugares de interior isto medíase nuns recipientes metálicos, de xeito que o muiñeiro quedaba cunha medida dun, medio ou cuarto; no Vicedo adoitaban quitar un quilo dun lote de catorce, etc. Por outra parte, existían unhas medidas universais segundo a zona considerada onde eran comúns o ferrado, equivalente a dezaoito ou vinte quilos, o medio ferrado e a carteira ou cuarto de ferrado. Cabe sinalarmos que, aínda que non pesasen o mesmo, o ferrado era unha denominación común por toda Galicia e o Salnés[57].

No caso do primeiro, cabe supoñermos que a moenda era unha forma máis de que entrasen cartos que axudasen a paliar as difíciles condicións económicas familiares, dedución feita da situación do muíño pois está dentro da mesma casa.

No paradigma segundo, é probable que se utilizase como unha forma de protoindustria no sentido de que alí moraba a muiñeira en épocas de moita angueira. Isto levaba implícita a existencia doutro andar a modo de dependencia doméstica que contería unha lareira, un camastro e, en definitiva, todo o necesario para pasar a noite mentres moía o muíño.

A maquía foi unha fonte de grandes ingresos no século XIX debido á gran cantidade de cereal que había que moer, e moitos destes muíños propios, incluídos aqueles nos que se colocaba a alguén encargado da moenda, son o resultado de redimilos do foro que os atenazaba por entón. A posteriori, acabada a Guerra Civil, o Servicio Nacional del Trigo habería de impor outro canon aos propietarios que, ante a imposibilidade de o satisfaceren, tiveron que cerrar as súas instalacións. O pago da moenda podía efectuarse igualmente con diñeiro, pero isto facíase moito menos frecuentemente debido a que a economía de autosuficiencia que imperaba pola Galicia ancestral non permitía a xeración dun excedente que puidese destinarse ao comercio e, daquela, á circulación da moeda.

Cando os muíños pertencían a un señor laico ou eclesiástico adoitaban levar varias moas, as de pedra granítica do país para o millo, que daba unha fariña máis ruda, chea de casca que se lle botaba ós animais, e as albeiras para o trigo e centeo. Estas eran de seixo, de gran máis pulido que as anteriores, adoitaban traerse de Francia ou Portugal e facían unha fariña moi miúda e branca, de aí que recibiran o nome de albeiras. Pola contra, a propiedade campesiña era máis discreta e menos osten-

[56] *Ibídem*. Ps. 405-406.

[57] Populares son os ditos que falan da mala fama dos muiñeiros porque tendían a excederse na medición da maquía. Este feito trouxo unha literatura abundante da que entresacamos esta cantiga: "Xa non quero ser muiñeiro / nin varre-lo tremiñado, / que despois no outro mundo / toman conta do roubado".





Na primeira foto, Barrantes, pódense ver a grade, ou reixa que impide pasar obxectos cara o rodicio, e o pechadoiro ou porta de pao coa que pechamos total ou parcialmente o caudal de auga segundo pretendamos que a roda se mova moito ou pouco. Na segunda foto, Padrenda, temos un muíño de cubo. Nel almacenábase a auga para deixala baixar logo cara ó rodicio. Son artefactos moi aptos para moer cando falla a auga. Fonte: Leal.

tosa xa que levaba tan só unha moa para o millo. Volvemos a *Flor de santidad* cando

... el gallo canta. Las dos aldeanas salmodian en la cancela del molino: -¡Santos y buenos días! La molinera responde desde el patín: -¡Santos y buenos nos los dé Dios! A las salutaciones siguen las preguntas lentas y cantarinas: La ventera habla con una mano puesta sobre los ojos para resguardarlos del sol: - ¿Hay mucho fruto? -¡Así hubiera gracia de Dios! - ¿Cuántas piedras muelen? - Muelen todas tres: la del trigo, la del maíz y la del centeno. – Conócese que trae agua la presa. – En lo de agora no falta. -¡Por algo decían los viejos que el hambre a esta tierra llega nadando! La molinera baja a franquearles la cancela, pero la ventera y la zagala quedan en el camino hasta que una a una pasan las ovejas...[58]

O Salnés e Galicia están cheos de exemplos deste tipo, así para 1752, no *Catastro de Ensenada*, encontramos as referencias ó muíño do Retortoiro no lugar de Mozorín, parroquia de Baión, construído no 1742, do que se especifica que :

...Don Pablo Troncoso, vecino de San Juan de Leiro, tiene una casa con quatro ruedas de molino, todas ellas de cubo, la una de piedra blanca (albeira, para trigo e centeo) *y las tres negreras* (de pedra do país, para moer millo)*, llamado Retortoiro, que muelen con agua corriente del rio que viene de Caldas por Puente Arnelas para la Umia seis meses al año y se regulo la utilidad de todas las quatro ruedas en mil reales anuales...*[59]

Outra referencia a muíños aforados volvemos a tela no *Catastro de Ensenada* no que se menciona ó muíño denominado da Silgada, en referencia á casa da Silgada de Baión. Está descrito como muíño de cubo, almacena a auga antes de envíala ó rodicio, que constaba dunha roda e pedras do país, moía uns catro meses ó ano grazas as augas do regueiro de Santa Catalina e a súa utilidade calculábase en 80 reais. Estaba aforado a varios veciños que tiñan diferentes dereitos: dúas horas e media cada día, unha xornada cada 15 días, 8 horas cada 15 días, día e medio coa súa noite e 24 horas cada semana.

O mesmo ocorría co denominado muíño do Matador, regueiro de Santa Catalina, sito en Barcia segundo o *Catastro de Ensenada*, rexentado por un presbítero que lle sacaba unha utilidade anual de 80 reais. Tíñao alugado a diferentes veciños con diferentes roldas e

[58] En *Flor de santidad*. Vol. I. P. 623.

[59] *Catastro de Ensenada*. Arquivo do Reino de Galicia. A Coruña.

cantidades a satisfacer en foro, algún a San Martiño Pinario. Os dereitos oscilaban entre moer 24 horas cada 15 días e pago de foro a San Martiño Pinario, un día coa súa noite de 8 en 8 días e pago de 6 concas e media de pan medeado ó mesmo mosteiro, 24 horas cada 15 días, un día e noite de 8 en 8 días, un día e noite cada 15 días e 12 horas cada 15 días. En función do dereito adquirido o pago do aluguer ou foro era distinto como é obvio.

Outro tipo de propiedade era a comunal, que, segundo Leal Bóveda[60], aparecía cando os veciños non podían construír de seu un muíño. Neste caso, xuntaban os esforzos e levantaban un comunal que pasaba a chamarse *de herdeiros, parceiros* ou *roldeiros*.

As achegas ao común facíanse en forma de diñeiro, de traballo ou de pezas, e segundo isto cada un tiña dereito a unha parte, de parceiros; rolda, de roldeiros etc. A posesión desta transmitíase por herdade, de herdeiros; entre os herdeiros do primeiro tomador da propiedade da seguinte forma: a parte, a rolda ou a herdade daba dereito a moer unhas horas durante uns días predeterminados que non se podían cambiar. Así, poñamos por caso que habería persoas que terían todo un día, mentres que outras posuirían medio ou un cuarto de día. Nestes dous últimos casos, tíñanse que pór de acordo e avezarse casa semana para moeren unha vez polo día e outra pola noite. Deste uso compartido xurdían relacións sociais e comunais moi ricas, por exemplo as *muiñadas e foliadas* (festas nocturnas no muíño). O uso destas construcións viña regulamentado polo dereito consuetudinario galego pero, basicamente, dependía dos acordos ós que chegaran os facedores do muíño. Menéndez-Valdés Golpe (1964) define ós muíños de herdeiros a aqueles de propiedade común indivisible, dedicados á molturación de grans para consumo familiar e alimentación do gando dos donos do muíño, e fai fincapé en que o aproveitamento da parte indivisa na propiedade faise por pezas ou grupos de seis horas, exclusivas de cada herdeiro e susceptibles de permuta, enaxenación, arrendo, etc.[61]

O coñecemento de Valle-Inclán destes aspectos parece evidente se nos atemos á pasaxe de Divinas palabras na que, morta Juana la Reina, hai que resolver a herdanza de Laureano, ser infrahumano que se despraza nun carretón. Por ela rifan Mari-Gaila e Marica del Reino coa intercesión do pedáneo da aldea:

> *... MARICA DEL REINO.- ¡Y todo ese hablar salió a cuento del pleito que tratan entre sí de sustentar dos hermanos propios carnales! MARI-GAILA.- No habrá pleito si tu respetas el derecho del que nació varón. MARICA DEL REINO.- Consultaremos con hombre de ley. EL PEDÁNEO.- ¡Como lleguéis a la puerta del abogado , os enredáis más! Sin salir de la aldea hallaréis barbas honradas sabiendo*

[60] LEAL BÓVEDA: *As construcións do pan na Mariña de Lugo*, Deputación de Lugo, 2012. Do mesmo autor pódense ver: *Guía para o estudio dos muíños de auga da Terra de Caldas de Reis*, Deputación de Pontevedra, 1995, con versión en castelán: "Guía metodológica para el estudio de los molinos de agua de la Tierra de Caldas de Reis", en *Escola Crítica*, A Coruña. 1993. "A literatura oral do ciclo do pan. Unha escolma arbitraria", en *Pontenorga*, Deputación de Pontevedra. 1998. *O patrimonio arquitectónico rural do Salnés*, Deputación de Pontevedra, 2000. "Las construcciones del ciclo del pan y el Servicio Nacional del Trigo en la Mariña de Lugo", en *Terra*, nº 6, SGX e Universidade de Santiago de Compostela, 2002. "Guía metodológica para el estudio de las construcciones del ciclo del pan en la Mariña de Lugo", en *Revista de investigación en educación*, Deputación de Pontevedra, Facultade de Ciencias da Eduación de Pontevedra, Pontevedra, 2004. "O Servicio Nacional del Trigo e o control da producción fariñeira da postguerra. O caso da Mariña de Lugo", en *Pontevedra*, nº 18, Deputación de Pontevedra, 2002.

[61] MENÉNDEZ-VALDÉS GOLPE, E.: *Las particularidades de derecho patrimonial en el noroeste de España, ante la compilación gallega y el código civil*. Becerreá. Lugo. 1964. Este autor ven citado tamén en CHARLÍN PÉREZ, F. X.: "Preitos e revoltas na Galicia de Valle-Inclán". En *Cuadrante*, nº 5. 2000. Ps. 5-36.

de ley. PEDRO GAILO.- ¿Cuál es tu dictado, Bastián de Candás? EL PEDÁNEO.- Si fuese a daros mi dictado, a ninguno había de contentar. ¡Como que ninguno tiene la ley! MARI-GAILA.- ¿No llama al hermano varón? EL PEDÁNEO.- las voces de la ley tu no las alcanzas. MARI-GAILA.- ¡Pero aquí hay uno que sabe latines! EL PEDÁNEO.- A eso solamente respondo que latines de misa no son latines de ley. PEDRO GAILO.- ¿Cuál es tu dictado, Bastián de Candás? EL PEDÁNEO.- ¡Si no habéis de seguirlo, para qué escucharlo! MARICA DEL REINO.- Te pedimos consejo y cumples con darlo. EL PEDÁNEO.- Si como la finada no deja otro bien que el hijo inocente, dejase un par de vacas, cada cual se llevaría su vaca de la corte. Tal se me alcanza. Y si dejase dos carretones, cada cual el suyo. LA TATULA.- Tampoco había pleito. EL PEDÁNEO.- Pues si solamente deja uno, también habéis de repartiros la carga que represente. LA TATULA.- No es carga, que es provecho. EL PEDÁNEO.- Son bienes proindivisos, que dicen en los juzgados. MARI-GAILA.- ¡Ay, Bastián, tu sentencias, pero no enseñas cómo se puede repartir el carretón! ¿Zueco en dos plantas, dónde irás que lo veas?

E a continuación chega a sentencia do pedáneo que se basea no dereito consuetudinario galego e no reparto de roldas entre os propietarios dos muíños de herdeiros:

... EL PEDÁNEO.- pero vi muchos molinos, cada día de la semana, moler para un dueño diferente. UNA MOCINA.- Mi padre muele doce horas en el molino de András. MARICA LA DEL REINO.- Por manera que el justo sentir es de repartirse el carretón entre las familias determinados los días. EL PEDÁNEO.- Un suponer: Sois dos llevadores de un molino. De lunes a miércoles saca el uno la maquila, y el otro de jueves a sábados. Los domingos van alternados. LA TATULA.- Así no había pleito...[62]

Para Charlín Pérez a degradación do personaxe do idiota é completa, obxectalizado, convertido nun ben pro indiviso, que se beneficia por horas como un muíño. Valle-Inclán escribe *Divinas palabras* cando a súa estética e a súa ética xa o conduciran ao achado do esperpento. Por iso aquí, o que en principio podería parecer unha evocación e defensa dos vellos códigos vólvese un uso literario destes con fins grotescos[63].

Con todo, seguindo este mesmo criterio, supoñamos que dous pais, un A con catro fillos, e outro B con oito, repartían a súa herdade entre estes. Aos do pai A tocaríalle o dobre de tempo de moenda ca aos do B xa que, sendo a mesma herdanza, tiña que dividila en máis partes.

Asemade, se algún herdeiro desexaba vender a súa parte, podíao facer de forma que o novo propietario pasaba a adquirir os dereitos e as obrigas do vendedor. A compravenda debíase realizar con papel de por medio; se non, considerábase nula. Respecto dos pagamentos que se tiñan que facer aos herdeiros das partes dos muíños, encontramos nun libro de contas este texto sobre un da parroquia de Covas, Viveiro:

...Un diez e ocho avo del molino y de todo su fundo vagos y artefacto, en mistión con varios porcioneros cuyo molino se halla situado en el río que baja á Escourido. Dicha participación en el referido molino tiene de pensión la mitad de siete cuartillos y un noveno de trigo que se paga anualmente a los herederos de Luis Escourido en cuatro pesetas...

Os dereitos consistían nas quendas de moenda comentadas e os deberes, nunha serie de traballos de conservación e reparación do muíño e o seu contorno que posibilitasen

[62] En *Divinas palabras*. Vol. II. Ps. 541-542.

[63] CHARLÍN PÉREZ, F. X.: "Preitos e revoltas na Galicia de Valle-Inclán". En *Cuadrante*, nº 5. 2000. P. 16.



Traballos de mantemento do muíño: o muiñeiro debe facer unha serie de traballos que axuden a conservar o muíño, amén da moenda. No primeiro caso, pica a moa para volverlle a dar "gran". Faise isto cando a pedra se volve lisa polo efecto do rozamento. Logo de repicada hai que montala ou cangala e iso faise co burro ou guindastre de madeira con pestanas de metal. Ambos traballos requiren de certa especialización funcional e pericia. Fonte: Varela Villarino (1999).



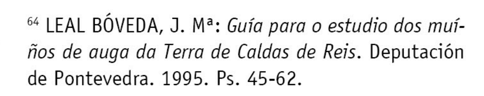
o seu funcionamento permanentemente. Hai outros usos do muíño que non poden considerarse como unha forma de propiedade estritamente, pero que en realidade viñan a ser un usufruto deste. Falamos dos alugueres.

Os usos do muíño en verán carrexaban non poucos problemas debido a que había pouca auga para derivar a rego e a moenda. Por iso nunhas zonas tiñan dereito de uso os regantes, mentres que noutras, como en Galdo, o posuían os segundos. Para isto, nas primeiras foron aparecendo paulatinamente os muíños de vento e de *maré*.

No *Catastro de Ensenada* aparecen amentados os muíños de A Regueira, no lugar de Fonsín, Baión. Todo parece indicar que eran empregados polos veciños de Godos, constaban de una moa do país movida polas augas do regueiro de Santa Catalina[64].

Respecto do oficio de muiñeiro cabe dicirmos que está en íntima relación co tipo de propiedade[65], de xeito que podemos ver que non necesita unha especialización previa como no caso doutros artesáns: carpinteiros, ferreiros, canteiros etc. Son labores non complicados de facer e os privados son desempeñados polo home ou a muller, con predominio do primeiro. Ademais, pódense realizar outras faenas mentres está funcionando o muíño. Nos de herdeiros, a cuestión é moito máis fácil por causa de que cada un moe para si sen que haxa ninguén encargado especificamente de o facer.

Mantén LAVAUD, en obra xa citada, que tanto o muiñeiro como a muiñeira son personaxes cargados de diferentes simboloxías que poden ir dende a forza, o misterio, a rectitude, mesmo o amor extramatrimonial e a morte violenta. En todo caso, Valle-Inclán sempre lles aporta algunha cualidade



[64] LEAL BÓVEDA, J. Mª: *Guía para o estudio dos muíños de auga da Terra de Caldas de Reis*. Deputación de Pontevedra. 1995. Ps. 45-62.

[65] BAS LÓPEZ, BEGOÑA: Voz "muíño". En *Gran Enciclopedia Gallega*.

positiva como en *El resplandor de la hoguera,* na que Miquelo Egoscué, xuntándose cos homes da partida facciosa que dirixe, nunha cova que lles serve de cuartel, fai matar e asar sete cabras para un banquete. A continuación lerá a carta que lle envía o Cura e exclama: *"Yo voy allá con los que quieran seguirme. El segundo de la partida respondió por todos: -Está bien. Era un viejo molinero de Arquiña"*[66]. Nesta ocasión, a opinión do muiñeiro tén o suficiente peso como para ser tida en conta por todos os presentes.

No relato "Un cabecilla", nárrase a historia dun intre da vida dun muiñeiro exfaccioso contada polo narrador que o tivo de guía para visitar uns restos célticos. O narrador recalca a forza física do muiñeiro e o seu misterio, e un terceiro personaxe revela que o muiñeiro asasinou á súa muller por ter confesado o lugar no que se agochaba a facción:

> *De aquel molinero viejo y silencioso que me sirvió de guía para visitar las piedras célticas del Monte Rouriz guardo un recuerdo duro y frío (...). Había sido un terrible guerrillero (...). A la ida y a la vuelta solía recaer por el molino para enterarse de cómo iban las familias, que eran los nietos y de las piedras que molían*[67].

Certa tarde de verán achegándose cara o muíño atopa á súa muller atada a un poste da parra, a porta rota e todo en desorde. Diante do panorama, pregunta á dona se viñeron os negros en alusión ás tropas liberais, a que hora chegaron, cantos eran e que lles dixo a muller. Das respostas desta non queda convencido e decide asasinala:

> *¿Has acabado?* (refírese á muller que rezaba con temor ante a morte que prevía: N del A). *Ella juntó las manos con exaltación cristiana: -¡Hágase, Jesús tu divina voluntad! Pero cuando vio al terrible viejo echarse la escopeta a la cara y apuntar, se levantó despavorida y corrió hacia él con los brazos abiertos: -¡No me mates! ¡No me mates, por el alma de...! Sonó el tiro y cayó en medio del camino con la frente agujereada. El cabecilla alzó de la arena ensangrentada su rosario de faccioso, besó el crucifijo de bronce, y sin detenerse a cargar la escopeta huyó en dirección de la montaña*[68].

Aínda que con menos insistencia rexistramos a mesma correspondencia macabra entre o figurativo e o temático en "La misa de San Electus", na que tres mozos, a pesares da misa a San Electus, van morrer despois de morderlles un lobo rabioso. Todos os tres viñan do muíño cando foron mordidos e esta ocorrencia do camiño do muíño como lugar mortífero ven subliñada en tres segmentos narrativos ou dialogados do conto[69].

Coa muiñeira ocorre o mesmo e se nos presenta chea de virtudes cristiás, muller abnegada, caritativa, disposta para servir, co pelo branco de fariña en clara alusión ó traballo e, en moitas ocasións, apegada a unha rocha fiando liño. En *Sonata de otoño* o Marqués e o mordomo Brión fan un alto nos muíños de Gondar chamando autoritarios á súa porta acompañándose dun Ave María Purísima. A vella muiñeira contesta:

> *¡Sin pecado concebida! Era una pobre alma llena de caridad. Nos vio ateridos de frío, vio las mulas bajo el cobertizo, vio el cielo encapotado con torva amenaza de agua, y franqueó la puerta hospitalaria y humilde. –Pasen y siéntense al fuego*[70].

[66] En *El resplandor de la hoguera. La guerra carlista* II. Vol. I. Ps. 772-773.

[67] En "Un cabecilla", *Jardín umbrío*. Vol. I. P. 241.

[68] En "Un cabecilla", *Jardín umbrío*. Vol. I. Ps. 241-243.

[69] LAVAUD-FARGE, ELIANE: *Ibídem*. Ps. 42-43.

[70] En *Sonata de otoño*. Vol. I. Ps. 158-459.





Traballado o liño e feito fío chega a hora de tecelo no tear. Fonte: Leal. Ilustración de *Flor de Santidad*.

Segue na mesma liña en “Eulalia” cando esta rapaza se achega ó muíño de Madre Cruces para ver ó seu amor extramatrimonial:

> *Es alegre y geórgica la paz de aquel molino aldeano, con sus muros cubiertos de húmeda hiedra, con su puerta siempre franca, gozando la sombra regalada de un cerezo. Feliz y benigna, la piedra gira moliendo el grano y el agua verdea en la presa, llena de vida inquieta y murmurante. Sentada ante la puerta, bajo la sombra amiga, hila una vieja que tiene todo el cabello blanco*[71].

Mentres agardan a chegada do amante Eulalia e Madre Cruces parolan e fían liño:

> *La vieja había dejado la rueca para descolgar las madejas de lino puestas a secar en la rama de un cerezo. ¡Aquellas madejas de antaño, olorosas, morenas, campesinas, que las abuelas devanaban en los viejos sarillos de nogal! Después la Madre Cruces volvió a sentarse en el poyo de la puerta. Entre sus manos crece un ovillo. Eulalia, distraída, lo mira dar vueltas bajo aquellos dedos arrugados y seniles*[72].

Nembargante, LAVAUD-FAGE tamén lle outorga atributos negativos como por exemplo en “Eulalia”, na que muíño e muiñeira aparecen ligados ó tema do amor extramatrimonial e ó da morte, xa que ó volver da súa cita amorosa no muíño (outra vez o seu afastamento dos núcleos habitados é utilizado como escusa para ter un encontro ilegal entre dous amantes), Eulalia perece afogada sexa por suicidio, sexa por descoido[73]. Previamente a muiñeira serve de alcaiota á rapaza namorada a quen un pegureiro advirte de que ó muíño onde ela vai non moe porque non hai augas para iso diante do que Eulalia advirte de que pouco gran tén ela que moer. O rapaz, malicioso, é consciente diso e tamén de que en realidade a moza vai visitar ó cabaleiro enfermo que dende hai pouco tempo toma os aires no muíño da Madre Cruces.

> *¿Estás tu sola, madre Cruces? – Sola mi reina… Ya llegará el galán que consuele ese corazón. -¿Dónde ha ido? –Recorriendo esos campos paloma. –Cuéntame, Madre Cruces… ¿Está triste?*

[71] En “Eulalia”, *Corte de amor*. Vol. I. P. 142.

[72] En “Eulalia”, *Corte de amor*. Vol. I. P. 144.

–Menos lo estaría si menos recordase a quien le quiere. -¿Tú comprendes que me recuerda? -¡Claramente! Por veces éntrame pena cuando le oigo suspirar[74].

A alegría, a paz bucólicas, a impresión de benestar e de acollida permanente e bondadosa descritas no referente ós muíños parecen contrastar con tódolos aspectos negativos que se verten, tales como o adulterio e a morte[75].

Sobre o transporte en barca polo río é moi posible que Valle-Inclán coñecera que, como se indicou, existía unha embarcación que conectaba os muíños das Aceñas (propiedade do conde de Priegue pero arrendados a Juan Manuel Vidal segundo consta no Catastro de Ensenada e no Libro de Matrícula Industrial do Concello de Vilanova), en Barcia, Baión, con Pontearnelas.

2.3. O muíño, núcleo das relacións sociais da parroquia.

Se tivo importancia relevante no económico, non menos a posuíu no social posto que se converteu no verdadeiro núcleo sobre o que xiraban as relacións da xente da parroquia, fundamentalmente a mocidade.

Necesariamente, os veciños debían acudir ao muíño con asiduidade. Así, mentres se procedía á tarefa, enchíanse os tempos de espera con actividades de lecer: bailes, cánticos, historias, xogos, etc. Dado que polo día o campesiño e a súa familia se dedicaban ás angueiras da terra, a noite constituía o único tempo libre que posuían para moer, de modo que eran frecuentes as reunións entre os habitantes da parroquia. Estas podíanse prolongar ata o día e adquirían carácter festivo de leira e de troula, nas que os mozos e mozas representaban un papel predominante:

No muíño fan cantigas,
no muíño fan concellos,
no muíño fanse amores,
e contan contos os vellos.

En *El embrujado*, os tres chaláns intentan cruzalo río que vai sen auga e non hai barqueiro para facelo. Queren cruzalo pero como temen que as bestas enfermen, deciden baixar polos muíños ata a Puente Vieja. Mauriña dilles que para o que vai cabaleiro, coma eles, non é volta e o cego di: "*... ¡Día de feria, foliada en el molino, con unas mozas...! Yo no las vi, pero las apalpé...*"[76].

Tamén é sabido por todos que o muíño, polo seu afastamento dos núcleos habitados, foi usado como lugar de encontros e desenvolvementos amorosos, feitos que quedarían

[73] LAVAUD-FARGE. ELIANE: *Ibídem*. P. 43.

[74] En "Eulalia", *Corte de amor*. Vol. I. P. 144.

[75] LAVAUD-FAGE. ELIANE: *Ibídem*. P. 44

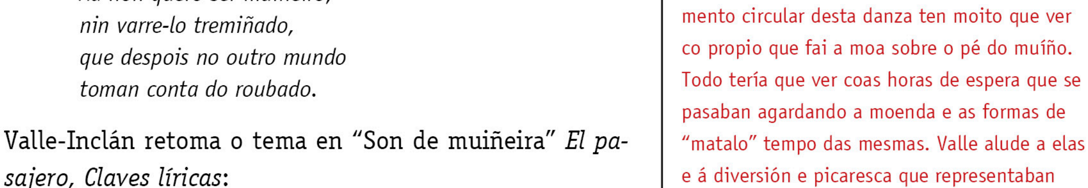
[76] En *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Vol. II. P. 1153.

reflectidos na lingua, así como nunha ampla literatura e folclore, na maioría dos casos de tipo picaresco, onde, incluso, o estamento eclesiástico tiña o seu recunchiño:

Un cura foi ao muíño:
foille mellor que non fora,
que coa beira da sotana
varreu a fariña toda.

Tamén se fan alusións aos pequenos furtos que o muiñeiro facía no cobro da moenda:

Xa non quero ser muiñeiro,
nin varre-lo tremiñado,
que despois no outro mundo
toman conta do roubado.



A Muiñeira, de Dionisio Fierros, cadro exposto no Museo de Pontevedra. Asegúrase que o movemento circular desta danza ten moito que ver co propio que fai a moa sobre o pé do muíño. Todo tería que ver coas horas de espera que se pasaban agardando a moenda e as formas de "matalo" tempo das mesmas. Valle alude a elas e á diversión e picaresca que representaban estas veladas.

Valle-Inclán retoma o tema en "Son de muiñeira" *El pasajero, Claves líricas*:

Cantan las mozas que espadan el lino,
Cantan los mozos que van al molino,
Y los pardales en el camino.

Toc! ¡toc! ¡toc!... Bate la espadela (peza de madeira, de forma de machete empregada para golpear a planta do liño e facelo fío: N del A).
¡Toc! ¡toc! ¡toc!... Da vueltas la muela.
Y corre el jarro de la Arnela.

El vino alegre huele a manzana,
Y tiene aquella color galana
Que tiene la boca de una aldeana.

El molinero cuenta un cuento,
En la espadela cuentan ciento,
Y atrujan los mozos haciendo el comento.

Ou na escena sexta de Romance de lobos onde podemos ver:

... Por un momento los tres hermanos quedan silenciosos. Una tropa de chalanes llega y descabalga para descansar a la sombra de los cipreses, dejando libres los jacos en el verde y oloroso campo, que cruzan aquellos caminos ladeanos por donde se pierden huestes de mujerucas, viejas y mozas, que va al molino con maíz y con centeno...[77]

De todo isto, quizabes o máis significativo é que o noso baile por excelencia, a muiñeira, adopta esta alusión tan connotativa, ao tempo que se danza en sentido circular simulando a rotación da moa sobre o pé, ou a propia rotación do rodicio:

[77] En *Romance de lobos*, Vol. II. P. 492.

Non se precisa pandeiro
para baila-la muiñeira,
mentres dura a muiñada,
fáino-lo ritmo a albeira.

Do dito podemos entresacar pequenas cantigas, como a máis típica de todas:

Unha noite no muíño,
unha noite non é nada,
unha semaniña enteira,
eso si que é foliada.

Ou estas poesías:

Muíño de peza
de son cantareiro,
morriches de fame,
sorriches de pena
meu muíño albeiro.

Ou algúns refráns:

Andando gaña o muíño, que parado está perdido.

Non fies en maquía de muiñeiro nin creas en comida de despenseiro.

Ou algunhas adiviñas:

Anda e non ten pés,
come e non ten boca,
canta comida lle dan
toda lle parece pouca.

Que cousiña, cousa será
que dá voltas enriba do río
e sen se mollar.[78]

Vexamos un amplo resumo sobre a cuestión:

Dille a leñaza ao trigo: cala ti, mourón, que estás un mes debaixo do terrón, e o trigo respóstalle: cala ti, cara lavada, que aos tres días xa nadas.

O meu home foi de troula, e veu cheo de fariña; el muiñeiro non é, eu non sei a quen se arrima.

Peneirei, peneirei por un cribo, e fixen pan de relón coma o trigo.

Anque che fun ao muíño, anque che fun a muíñar, anque che fun ao muíño, non teño pan que che dar.

Esta noite fun ao muíño, cun fato de nenas novas, elas todas sen camisas, e eu no medio en cirolas.

Marica foi ao muíño, moer un saco de pan, e no medio do camiño, atopou co seu veciño, que ten sona de larchón. Canto tardou en moelo, non volo poido saber, soio que dixo ao Tadeo, o raio do tarabelo, non paraba de moer. Dende entón xa non volveu, Marica polo muíño, nin tampouco apareceu, inda rogándolle ao ceo, o larchón do seu veciño.

[78] Véxase sobre o tema toda unha recolección de literatura popular compilada na nosa obra: LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Guía para o estudo dos muíños de auga da terra de Caldas de Reis*. Pontevedra. 1995. Tamén a xa citada de BAS LÓPEZ, BEGOÑA: *Muíños de marés e de vento en Galicia*. Pontevedra. 1991.

Irei contigo ao muíño, farei o que ti mandes, dormir contigo non quero, que te-las pernas moi grandes.

Esta noite fun ao muíño, e maila outra pasada; abalei unha peneira, que nunca foi abalada.

Fun ao muíño de abaixo, dei a volta polo de riba, o de abaixo está pechado, e o outro ten caravilla.

Unha vella na mahía, botou un toxo no lar, saltoulle no pestenexo, e houbo de chamuscar.

Non che podo que estou rouca, non che podo que estou rouca, funche dormir ao muíño, esta noite e maila outra.

Unha vella fixo as papas, e botounas nunha criba, puxo a criba na cabeza, e escaldouse a vella viva.

Fun ao muíño con Paula; fun ao muíño con ela; fun ao muíño con Paula; fun en paz en vin en guerra.

Cando vaia ao teu muíño, hasme de deixar moer; moendo moe que moe, moendo na muíñada, unha mañá de xiada.

Era unha noite de chuvia e de frío, a que pasei no muíño do río, moi despaciño empecei a cantar, para non ter medo e a noite pasar, pum, pum, petan á porta, saio a correr, era Martiño que viña moer. Viña cun canto levado dos demos e iso as mozas non o queremos. O pillo decía eu quero moer, no muíño do Río non moe ninguén, todos o queren porque moe ben. Que moe ben dirano os tolos, pro polo visto non moe para todos, e se ti queres pra min moerá, e se non queres xa che pesará. E se me pesa ei de pousar, pero por ti non hei de chamar. Pero Martiño como é caradura, foise achegando e colleume a cintura, eu teño un xenio levado dos demos, e coa fiadoira no lombo lle din. Boteino fóra e cerreille a porta, porque pensei que lle daba unha volta. Pobre Martiño, que mal lle saeu, que levou na chepa e mais non moeu.

O muíño de meu pai, eu ben lle sei o tempero: cando está alto, baixalo; cando está baixo, erguelo.

O muíño anda de roda, anda de roda a moer; o cariño que eu che teño, ti inda o has de saber.

Meu meniño, durme, durme, que teño que ir ao muíño, teño que ir pola fariña, para face-lo panciño.

Muíño, troula, troula, a auga faino troular; a filla da muiñeira, rabea por se casar.

Esta noite no muíño, ha de habe-lo que ha de haber: ha de haber cabezas rotas, por non me deixar moer.

O muíño a moer, os ratiños a comer, e agarrei un polo rabo, e mandeino a aquel cabo, agarrei un polas orellas, e tireille tres pendellas, agarrei un polo fuciño, partinlle o pé co muíño.

O muíño a moer, o ratiño a comer, agarreino polo rabo, e leveino pró mercado.

Dáme lume, Sara, polo vertedeiro, dáme lume Sara, que son muiñeiro; si eres muiñeiro, sobe para arriba, que Sara está soa e quere compañía.

Muíño que estás moendo, o trigo con tanto afán, ti estás facendo a fariña, e outro come do pan.

Esta noite fun á rolda, e rolei sete muíños, e enganei sete rapazas, e encarguei sete meniños.

Este muíño non é muíño, que é capela dos ratos, donde se dan moitos bicos, e mailos moitos abrazos.

Miña nai non quere que eu vaia ao muíño, porque o muiñeiro rebrinca, rebrinca, volve a rebrincar, unha saia nova me quixo rachar.

Esta noite no muíño, hache de haber apartamento, os casados para fóra, os solteiros para dentro.

A miña muliña cando vai pró muíño, ai!, vai enfariñada, cheiña de frío, tamén de xiada, ai!, a

miña burriña, sempre vai cansada.

Dios cho pague, churrusqueiro, téñocho que agradecer: cando vou ao teu muíño, sempre me deixas moer.

Co saquiño na cabeza lixeiriña para o muíño vai, non quere que a colla a noite polo que poida pasar, pois os carreiros entre o millo dan moito que falar.

O muíño foula, foula, o vento lle fai a moa; a filla da muiñeira, ten un andar que namora.

Muíño de peza, de son cantareiro, morriches de fame, sorriches de pena, meu muíño albeiro.

Meu home foi ao muíño, a muiñeira ten a sarna; moerían de mestura, cando o meu home se raña.

Eu non sei que pasou no muíño, eu non sei que debeu pasar; dende entón Maruxiña está triste, dende entón non fai máis que chorar.

Non xemes xa muiñando, cos pés metidos no río, hoxe sin gran nin fariña, segues en pé maxinando, moendas de trigo e millo.

Muíño de peza, meu muíño albeiro, soño polvorento, con foulas e avenzas, o teu brandoeiro.

Vamos indo, vamos indo, vamos indo cara a ela, agora xa nos van dando os aires da nosa terra. Eu fun ao muíño con Paula, eu fun ao muíño con ela, deitóuseme nos brazos, e eu durmín nos brazos dela.

Certo día vindo do muíño, unha nena vin chorar; pregunteille que lle pasaba, e ela comenzou a contar: Alá atrás naquela revola, agarroume un rapaz, pero o tolo tanta forza fixo, que me rompeu o delantal. Agora vou para a casa, e miña nai vaime pegar, porque o levo todo roto, e non podo enmendar. Non lle digas, miña nena, que foi tralo prado, enredando con aquel rapaz, dille que foi unha silva, que cho prendeu ao pasar. Por iso miña nena, non te poñas a enredar: os rapaces son moi pillos, e algún día vaiche pesar.

Na porta daquel muíño, hai dúas pedras de asento, unha é para namorar, e outra pra pasa-lo tempo.

O meu muíño está noviño, e non pode traballar; ten que descansar, para poder continuar.

O muíño troula, troula; se troula, déixao troular, a dona deste muíño, rabea por se casar.

Á porta do muíño vello púxenme a pensar, nas voltas que dá o rodicio, e aínda nas que ten que dar.

O muíño xa vai vello, ten silveiras de arredore, as mozas que van a ele, todas perden a colore.

Se te citan no muíño, pénsao antes de aceptar, que non son bos os amores, nena, se os tes que buscar.

O muíño é refuxio, de gardas e bandoleiros, de almas que andan perdidas, de ladróns e de romeiros.

O muíño roda, roda, o rodicio faino andare; a filla do muiñeiro, rabea por se casare.

O muíño moe, moe, a fariña vai na moa; a filla do muiñeiro, entramentres se namora.

Sementei centeo e millo, ide ao muiñeiro chamar, levantémo-lo muíño, que temos que muiñar.

Anda a roda, anda ao arredor, canto máis a roda anda, máis lle quero ao meu amor.

Veño de moer, morena, do muíño de arriba, durmín coa muiñeira, non me cobrou a maquía.

Veño de moer, morena, do muíño do medio; durmín coa muiñeira, non me cobrou o centeo.

Veño de moer, morena, do muíño de abaixo; durmín coa muiñeira, non me cobrou o traballo.

Na porta daquel muíño, hai un carballo rachado, onde sentan as mozas, a mata-lo condenado.

Toda enfariñada e coas pernas molladas, chegou Carmela á casa despois dunha noite de muiñada.

O meu muíño é velliño, non o queren amañar, e cando o vaian arreglar, cantos anos van pasar.

Canta, muiñeiro, canta, día e noite sen parar, mentres se fai a fariña, as mozas queren namorar.

A cousa non remata aquí xa que, se se quere xogar ou pasar o tempo, pódese acudir a estas adiviñas:

Anda e non ten pés, come e non ten boca; canta fariña lle dan, toda lle parece pouca.

Andar e andar e nunca chegar.

Anda e anda, e nunca chega á súa casa.

Que cousiña, cousa será, que dá voltas encima do río e sen se mollar.

Que cousa, cousa é, que, mentres come, canta; e, se non come, cala.

O que nos muíños se facía e falaba é sinónimo de sabedoría, tal e como se pode apreciar nestes refráns:

Ábrete pola boca, para que en vez dunha maquía, dúas che colla.

Auga pasada non move muíño.

Andando gaña o muíño, que parado está perdido.

Tanto gana a muiñeira co que moe como co que peneira.

Non fíes en maquía de muiñeiro, nin creas en comida de despenseiro.

Máis que muíño na espera, vale sobro na moega.

Muiñeiro do diaño que a fariña a fai salvado.

O muiñeiro que ve e ve, non pode ser paroleiro.

Muíño parado non gana maquía.

Cada un tira da auga para o seu muíño aínda que deixe seco o do veciño.

O que está na acea moe, e non o que vai e non volve.

Cada muíño quere a súa auga.

O crego e o muíño cantando gañan.

O que pode vai ao muíño e moe[79].

A este respecto, para terras de Cotobade, en Pontevedra, Antón Fraguas falábanos de que a moenda foi considerada como lugar de festas que gozaron de duras lendas nas estimacións da moral. Por outra banda, incide en que nas visitas ás parroquias figuran as sancións que se imporían a todos aqueles que celebrasen festas nocturnas nos muíños, decretadas polo visitador eclesiástico, que se estendían á celebración de "fiadas" por xentes reunidas que pasasen do toque de oración.

Valle-Inclán, amén de "Son de muñeira" nas *Claves líricas,* faise eco de toda esta literatura popular e inclúe catro liñas, neste senso, na amentada obra que veñen resumir o seu coñecemento do tema en cuestión:

¡fun unha noite ao muíño
cun fato de nenas novas
todas elas en camisa,
eu n´o medio sin cirolas! [80]

[79] LEAL BÓVEDA, J. Mª E OUTROS: *Guía para o estudio dos muíños de auga da Terra de Caldas de Reis*. Deputación de Pontevedra. Vigo. 1995.

[80] En *Son de muñeira, Claves líricas.* Vol. II. Ps. 1.226-1.227.




Escenas da seitura polo San Amaro. Fonte: María Jesús Reigosa.

Outro bo exemplo témolo en *Águila de Blasón, Comedias bárbaras II*, escena quinta:

> *... Velada en el molino. Hay viejos que platican doctorales a la luz del candil, que cuelga de una viga ahumada, y mozos que tientan a las mozas en el fondo oscuro, sobre el heno oloroso. En medio de la algazara la molinera plañe sus males en suspiros, y una buena curandera, cerca de la lumbre, atiende al hervor del vino con romero, mientras adoba las yerbas del monte que tienen virtud para curar el mal de ojo a las preñadas... (...) ... La fragancia del vino que hierve con el romero se difunde por la corte como un bálsamo oloroso y rústico de aldeanos y pastores que guardasen la tradición de una edad remota, crédula y feliz. Si alguna moza se duerme en la vela, luego la tienta un mozo parletano. Entre el reir de los viejos y el rosmar de las viejas, las manos atrevidas huronean bajo las faldas. LA CURANDERA sopla el hervor que levanta el vino, y en medio de la algazara plañe siempre sus males LIBERATA LA BLANCA...*[81]

Amén disto, fai alusións permanentes ás tarefas e construcións que interveñen no ciclo do pan. Comecemos polas sembra, as mazarocas e a fariña. En "Comedia de ensueño", *Jardín Umbrío*:

> *...Milón de Arnoya era un jayán perseguido por la justicia, que vivía en el monte rodeado por siembras y majadas. En casa de mi abuela, cuandolos criados se juntaban al anochecido para desgranar mazorcas, siempre salía el cuento de Milón de Arnoia...*[82].

En *El resplandor de la hoguera* alúdese á sega desta forma: "*...Las boinas rojas aparecían sobre los riscos. Al ver el empuje de los Cazadores, hacían fuego a pecho descubierto y se enardecían con alegres voces, como en la siega y en el zorcico...*"[83]. Neste caso, Valle-Inclán está facendo un símil entre o acendecemento dos carlistas no seu ataque contra as tropas liberais e as tarefas co campo, aludindo ás cantigas que se facían na seitura do cereal para acompañar e acompasar a laboura. Os segadores marcaban o ritmo desta con sons o que se traducía nun incremento da produtividade aínda que tamén alixeiraba o traballo comunal.

En *Gerifaltes de antaño*, pódese ler: "*...Los rostros melados, las frentes anchas, los ojos de un alegre brío, todos tenían una apariencia de hermandad campesina, como esas cuadrillas de segadores que devoraban el pan moreno a la sombra de un camino...*"[84]. Outra vez resalta o valor e a irmandade dos soldados carlistas comparándoo coas cuadrillas de segadores ós que presenta como representantes dun mundo rural solidario nas súas tarefas de explotación, idílico, esquecendo o mundo industrial que agroma na Galicia do seu tempo.

[81] En *Águila de blasón, Comedias bárbaras* II. Vol. II. Ps. 368-369.

[82] En *Comedia de ensueño, Jardín umbrío*. Vol. I. P. 310.

[83] En *El Resplandor de la hoguera*. Vol. I. P. 807.

[84] En *Gerifaltes de antaño*. Vol. I. P. 891.





Labouras dun mundo rural nada industrializado no que o traballo humano e a superstición seguen sendo factores primordiais. Fontes: *The Hispanic Society of America* (1924), Virxilio Vieitez.

En "Eulalia", cando a moza deixa a barca e se quere encamiñar cara o muíño no que se verá co seu amante atópase cun fato de segadores:

> *una cuadrilla de segadores pasó llenándola con los gritos de su lengua visigoda. Eulalia sintió espanto de aquellos hombres curtidos, sudorosos, polvorientos, que volvían en hordas de la tierra castellana, con la hoz al hombro*[85].

Do aproveitamento da palla sobrante da malla do cereal tamén se da conta en El embrujado que: "*...la casa alzada con pedrusco, (estaba) cubierta con paja de maíz y envuelta en humo...*"[86]. As referencias ós chouzos e pallozas nestas liñas parecen evidentes así como a idealización do mundo rural.

De novo na mesma obra vólvese sobre o tema con gran coñecemento sobre o mesmo e, así, podemos ver que:

> *...En la casa de DON PEDRO BOLAÑO. Es la hora en que las gallinas se recogen con el gallo mocero. Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años, que dice con sus hornos y su vasto lar holgura y labranzas. Una vieja hila sentada debajo del candil. Los otros criados desgranan mazorcas para enviar el fruto al molino...*[87]

O coñecemento de Valle sobre a distribución dos elementos no interior da casa labrega amósase moi completo nesta cita.

A amentada obra é moi prolixa en citas deste tipo como veremos a continuación. JUANA DE JUNO inquírelle a LA OFRECIDA que non se adiante moito do limiar por mor de non embruxar o lume ó tempo que lle pregunta que conveniencia a trae.
A ABUELA responde: "*...cambiar maíz por pan cocido. Estas espigas que no dieron por las puertas*". Juana de Juno, altiva, pregunta: "*...¿Quién cosechó maíz tan cativo?*" Diante do que a ABUELA contesta que si lle pon reparos á esmola que lle deron. DON PEDRO, que está atento á escena, logo de advertir á ABUELA que fale con Remigio de Cálago para que non ande en xustizas polo foral de Canabal, di: "*...Que os cambien ese maíz*". A ABUELA pregunta que por canto pan ó que lle responde: "*...Por un pan entero...*" Queda patente neste caso a imbricación no ciclo do pan de tódalas súas construcións, é dicir, pódese ter millo pero se non temos muíño para facer fariña e forno para cocela, non teremos pan.

[85] En *Corte de amor, Eulalia*. Vol. I. P. 141.

[86] *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Vol. II. P. 1.148.

[87] *Ibídem*. P. 1.160.



Mallando millo e aventando cebada, traballos previos para levar o gran ó muiño. A presenza da muller nas labouras agrícolas é sempiterna. Ambas fotos remítennos a un mundo pouco relacionado coa mecanización e os adiantos técnicos. Fonte: *The Hispanic Society of America* (1924).



De "Geórgica" entresacamos:

El aire se embalsama con aromas de heno,
Y los surcos abiertos esperan el centeno,
Y en el húmedo fondo de los verdes herbales
Pacen vacas vermejas, entre niños zagales,
Cuando en la santidad azul de la mañana,
Canta húmeda de aurora la campana aldeana.[88]

De novo podemos observar a mitificación da vida aldeana.

Sobre os fornos e os hórreos (troj en castelán) hai tamén múltiples alusións. EL CABALLERO en *Romance de lobos* dilles á recua de indixentes que o acompañan: "... *¡No son sus culpas las que necesitan perdón, son las mías! Todo el maíz que haya en la troje se repartirá entre vosotros. (...). Las casas en llamas serán hornos mejores para vuestra hambre que hornos de pan...*"[89]. Máis adiante, BENITA LA COSTURERA ordéalle á LA REBOLA que: "... *Lo mismo tiene que seas tú. En un vuela vas al horno de la Curuja... Es mandato del Señor Don Juan Manuel. Te llegas, y dices que toda la hornada la traiga a la casona, que es para repartir entre los pobres... A luego, subiráse vino de la bodega y mataranse doce palomas en el palomar...*"[90]. Na escena quinta de *Romance de Lobos* faise ver que: "...*La hueste de mendigos descansa al sol ante el portal de la casona y se tiende por la orilla del camino aldeano. Sobre la veleta del hórreo, el gallo clarinea, en el sol, dorado y soberbio...*"[91].

Na Jornada segunda, escena primeira de *Divinas palabras* temos:

> ...*Lugar de condes. Viejo caserío con palios de vid ante las puertas. Eras con hórreos y almiares. (...). Sombras con faroles entran y salen en los establos oscuros, portando brazadas de yerba. Cuece la borona en algún horno, y el humo de las jaras monteses perfuma el casal que despierta...*[92]

[88] En "Geórgica". Vol. II. P. 1.214

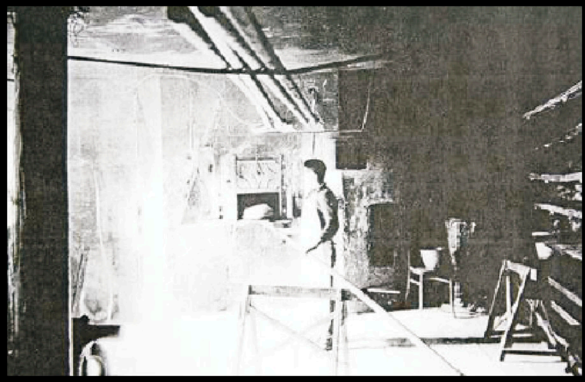
[89] En *Romance de lobos*. Vol. II. P. 466.

[90] *Ibídem*. P. 466.

[91] *Romance de lobos*. Vol. II. P. 514.

[92] En *Divinas palabras*. Vol. II. P. 545.





Carro de feo e escea cocendo pan en San Clodio, Ourense. O pan convértese en elemento vertebrador das comunidades rurais e a súa posesión ou non dará a vida ou a morte. Fonte: *The Hispanic Society of America* (1924).

MARUXIÑA dille a ANXELO na xornada primeira de El embrujado: "*... Salúdate para espantar malas ideas! Calienta el horno con el capricho del viejo Bolaño...*"[93].

En *Claves líricas*, "Lirio franciscano" temos un fermoso poema:

En un campo de rosas
Tendrás tu cena mística, Al final del camino:
Pan sin acedo y vino
De la viña eucarística.
¡Y en las palmas llagadas
Habrá una rosa mística...[94]

Do mesmo xeito, en "Rosa matinal" vemos:

... el agrio vino, las melosas niñas,
La vaca familiar, el pan acedo,
Un grato son de flauta entre las viñas,
Y un místico ensalmar en el robledo.
El dionisíaco don de los molinos
Enciende las divinas represalias,
Y junta ramos celtas y latinos.
en trocaicos cantares de faunalias...[95]

O pan cítase outra vez en *El resplandor de la hoguera* facendo unha semellanza co xergón no que dormen as dúas monxas: "*...Las monjas durmieron en el sobrado, las dos en una cama con sábanas de hilo casero, bien espliegadas, y jergón de maíz hopado y esponjado como el pan de fiesta al salir del horno...*"[96]. O crego Santa Cruz, *Resplandor de la hoguera*, quixo castigar á vila porque consentise á tropa republicana sacar bagaxes e racións. Despois de escoitalos un intre, "*...mientras bebía un vaso de vino y tomaba una rebanada de pan blanco, les mandó dar cincuenta palos en la Plaza de los Fueros...*". Na mesma obra, tendo sitiada á cidade: "*...A las doce, los voluntarios fueron racionados en las trincheras, ración de balas, vino mosto y pan caliente, que recibieron relinchando...*"[97].

En definitiva, Valle-Inclán, tal e como anota Lavaud, idealiza todo o que ten relación cos muíños; as paraxes onde se instalan, a moenda, as relacións entre aforados e foreiros,

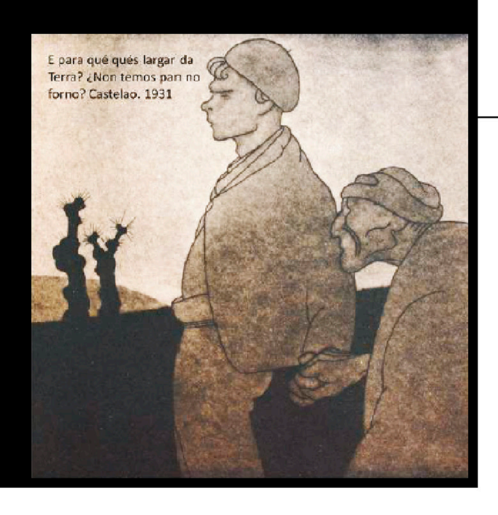
[93] En *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Vol. II. P. 1.149.

[94] En "Lirio franciscano." Vol. II. P. 1.225

[95] En "Rosa matinal". Vol. II. P. 1.234.

[96] En *El resplandor de la hoguera*. Vol. I. P. 816.

[97] *Ibídem*. P. 834.



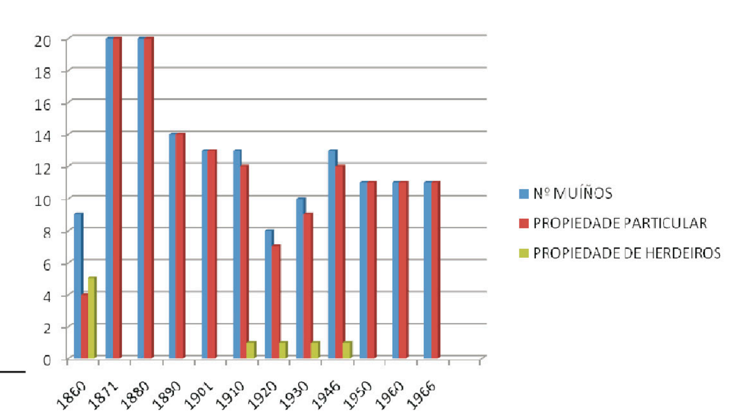
O vello conta que con ter pan é suficiente para que o fillo non emigre, manifestando así a importancia do pan dentro das comunidades aldeás. Castelao. 1931.

as relacións sociais no seu interior, dálle un ton romántico tanto ás muiñeiras como ós muiñeiros, presentándoos como xente humilde, traballadora, honrada, mesmo no caso do muiñeiro que forma parte das partidas carlistas outórgalle un certo grao de peso dentro do grupo, fala da fermosura dos cabelos brancos e das propias muiñeiras, pero é indubidable que posúe un gran coñecemento de toda a idiosincrasia que rodea a estes aparellos molturadores. Pero tampouco esquece todo aquilo relativo ás tarefas do campo e ás demais construcións que interveñen no ciclo do pan; eiras, hórreos e fornos.

3. Os muíños no concello de Vilanova. Unha análise cuantitativa. 1845-1966.

Número de muíños e tipo de propiedade			
Ano	**Nº muíños**	**Propiedade particular**	**Propiedade herdeiros**
1860	9	4	5
1871	20	20	
1880	20	20	
1890	14	14	
1901	13	13	
1910	13	12	1
1920	8	7	1
1930	10	9	1
1946	13	12	1
1950	11	11	
1960	11	11	
1966	11	11	
Totais	**153**	**144**	**9**

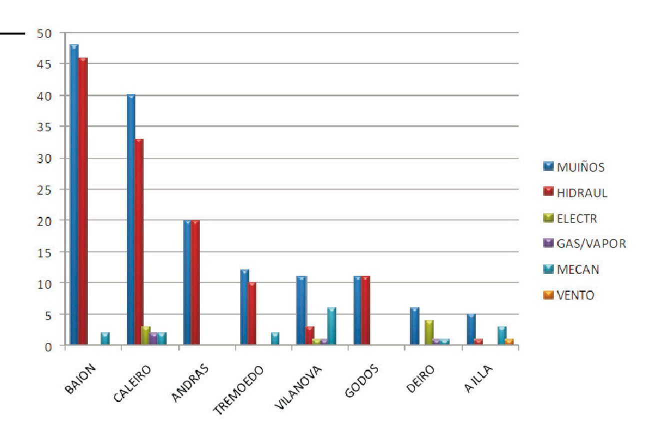
FONTE: Libros de Matrícula Industrial do Concello de Vilanova (1845-1968). Datos facilitados por José Miguel Ventoso, Arquiveiro municipal. Elaboración de José María Leal Bóveda.



Fonte: elaboración propia.

Muíños por parroquias e tipos de muíños						
Parroq.	**Muíños**	**Hidrául**	**Eléct**	**Gas/vapor**	**Mecán**	**Vento**
Baión	48	46			2	
Caleiro	40	33	3	2	2	
András	20	20				
Tremoedo	12	10			2	
Vilanova	11	3	1	1	6	
Godos	11	11				
Deiro	6		4	1	1	
A Illa	5	1 (maré)			3	1
Totais	**153**	**124**	**8**	**4**	**16**	**1**

FONTE: Libros de Matrícula Industrial do Concello de Vilanova (1845-1968). Datos facilitados por José Miguel Ventoso, Arquiveiro municipal. Elaboración de José María Leal Bóveda.



Fonte: elaboración propia.

Á vista dos datos, todo parece indicar que Valle-Inclán tiña moita materia prima na que se inspirar. En efecto, se acudimos ó Libro da Matricula Industrial do concello para o intervalo 1845-1968, e ó Catastro de Ensenada, podemos observar que Vilanova conta cun número importante de muíños, en función, nunha primeira aproximación, da presenza dun colector que vertebra a rede fluvial da bisbarra, é dicir; o río Umia. Os múltiples ríos e regatos subsidiarios ou aqueles que dende al alturas do Castrove ou Lobeira evacúan as súas augas na Ría farán o resto.

A análise da gráfica do número de muíños por ano e de tipo de propiedade, amósanos unha etapa ascendente dende 1845 cun cumio nas décadas dos 70 e 80, para ir descendo paulatinamente cara os anos 20 nos que chegan ó seu mínimo e volven a repuntar nos 30 e 40, cumio no 46 datas de período autárquico, para estabilizarse nos 50-60 cando desaparecen da matrícula industrial, en concreto no 1968.

As causas do ascenso entre os anos 70 e 80 do século XIX teñen que ver coas datas dos primeiros intentos de remisión foral a través das primeiras medidas lexislativas que conlevan que os labregos vaian accedendo lentamente á propiedade fa terra que traballaban finisecularmente. Os cartos para as redencións chegarán da emigración americana que se invisten en mercalas parcelas anteditas. O acceso á propiedade plena trae consigo a proliferación de muíños por todo o territorio galego tal e como demostra Leal Bóveda (1995, 1999, 2012)[98]. No período de entreséculos ata a década dos 20 do XX decae o número de construcións, curiosamente

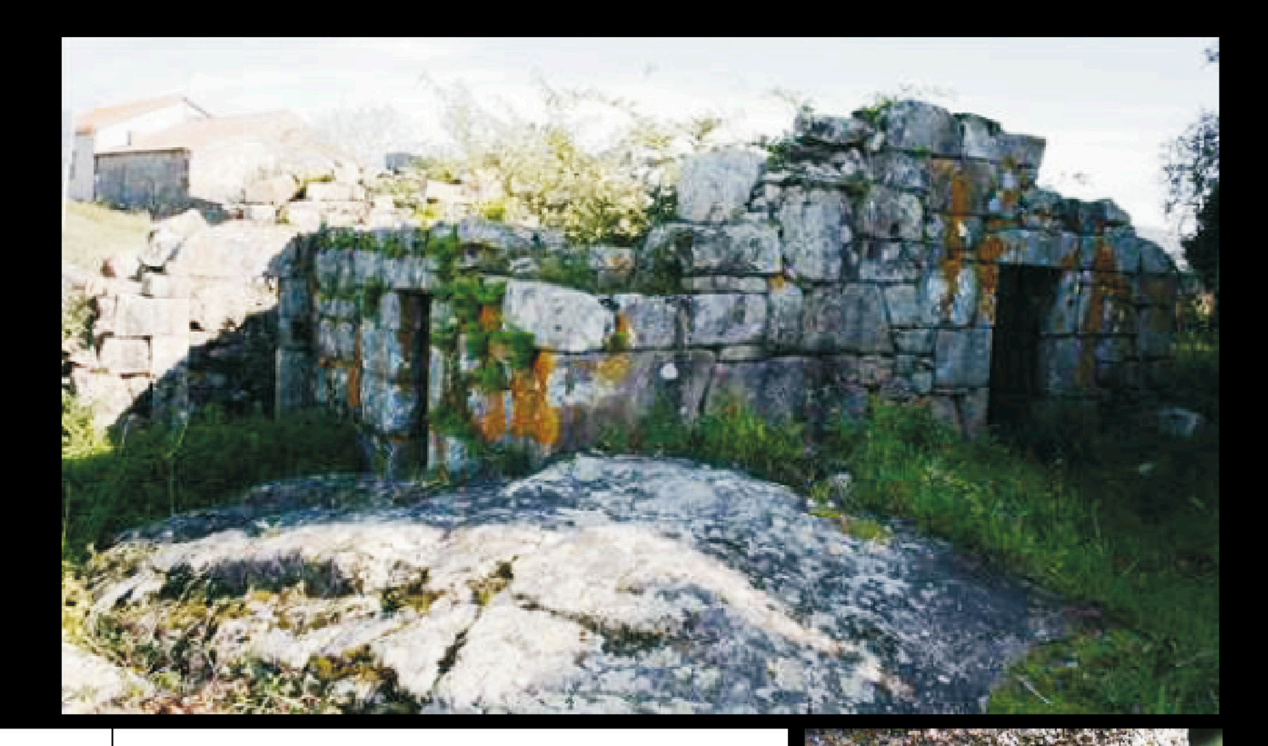
[98] Ver bibliografía citada do autor.

nunhas datas nas que o proceso redencionista adquire a súa meirande significación, pero temos que ter en conta que o pleno dereito sobre a propiedade vai parello cun ritmo acelerado de mecanización e modernización do agro galego, caracterizado, entre outras cousas, pola introdución da maquinaria nas explotacións. Neste senso, os vellos muíños hidráulicos van deixando paso a aqueles movido por enerxías como a electricidade ou o vapor de auga por combustión, neste caso fundamentalmente, de gas e menos de carbón. Outras formas de provocala combustión necesaria era a queima de restrollos e despoxos do monte.

O repunte dos anos 40, logo do período de Guerra Civil está en consonancia co período autárquico que conduce a un estado español bloqueado nas súas relacións exteriores e xirado cara dentro das súas fronteiras no económico. O control da produción fariñeira polo Servicio Nacional do Trigo favorecerá o estraperlo de fariña polo que sería moi acertado considerar que, como indica Leal Bóveda en obras xa citadas, as cifras oficiais de muíños matriculados legalmente se multiplicase grandemente ou que os legalizados moesen máis do declarado. A partires destas datas, fin da Autarquía e posta en marcha do Plan de Estabilización do 59, a vida rural tradicional decae pola masiva emigración a Europa e ás cidades co que os patriarcais muíños de auga van deixando de moer e as súas pedras son invadidas polas silvas e a madeira e o ferro pola couza e o óxido.

Outras conclusións que se poden tirar dos datos anteditos serían que se ben é certo que a partires de 1890 se reduce o número de muíños, tamén o é que aumenta o número de moas dos que seguen moendo co que a produción non so non se resentirá senón que haberá de incrementarse. Ó mesmo tempo, ascende o número de meses de moenda ó longo do ano e se ata o de agora predominaban os tres de actividade, agora pasaremos a facelo de tres a seis meses ó ano. Ó mesmo tempo, vanse introducindo as novas fontes de enerxía que fan mover as moas e o auga de regato van deixando paso ó gas (1910 e 1926), á electricidade (1923) ou a enerxía mecánica (1935) de tracción manual sobre un émbolo cravado na moa. Estas serán as máquinas que predominen na Autarquía o que fará que, se ben nun principio as vilas da costa non contaran con artefactos de moenda, agora se especialicen nesta actividade, como Vilanova ou a Illa.

Por parroquias temos un claro predominio de Baión onde proliferan os muíños en orde á presenza do río Umia e os seus afluentes e en iguais circunstancias podemos falar de Godos, Tremoedo ou András. A enerxía hidráulica predomina tamén en Caleiro pero neste caso debida ás correntes que dende Lobeira ou o Castrove verten cara a ría de Arousa as súas augas. Pola contra, tanto en Vilanova como en Deiro, parroquias costeiras a partires da década dos 10-20 do século XX e sobre todo nos anos 40, florecen as máquinas movidas por vapor de auga, a carbón, nun principio e logo a restrollos, gas, a electricidade ou de forma mecánica ou manual. De 153 muíños matriculados entre 1845-1968, 124 son hidráulicos, 11 mecánicos, 10 a gas e 8 eléctricos. Neste senso, chama a atención o caso da Illa onde podemos atopar un de vento e outro de maré, ou movido polo fluxo refluxo das mareas.



Muíños da Pantrigueira, Currás. O nome fai alusión ó tipo de fariña e de pan que alí se moía e facía; fariña albeira e pan de trigo. Hoxe están nun estado de deterioro e abandono total. Na foto da dereita observamos unha cruz na xamba da porta. Eran elementos profilácticos que se poñían a modo de protección da fariña que había dentro, para que non se perdera, acedificara, fora roubada, comida polos ratos, etc. Dela dependía o pan de toda a familia e o non telo implicaba a fame. Son moi comúns por toda Galicia como símbolo da cristianización pero tamén podemos atopar elementos paganizantes como trésceles, etc.

Polo tipo de propiedade, temos un predominio absoluto daquelas máquinas particulares dedicadas á moenda con pago por maquía, 144 dun total de 153, mentres que os de propiedade comunal, de herdeiros ou repartido entre varios membros da familia, son minoría, 9 sobre o mesmo total. Delo se deduce unha marcada especialización funcional do muíño como aparato usado con fins económicos, pero cun definido matiz protoindustrial xa que a meirande parte dos pagos faise en especie, maquía, e non en cartos. A partires dos anos 10-20 do XX coa introdución das novas enerxías a moenda comeza a cobrarse tamén en diñeiro, agás nos anos de postguerra, co que a comercialización da fariña empeza a ter tinxiduras mercantís.

En definitiva, Valle-Inclán, tiña moito gran de cereal para facer súa tanta fariña literaria.

4. Fontes e bibliografía.

AGUIRRE SORONDO, A.: "Una pieza en la arqueología industrial: el molino". En *1ª Jornadas sobre la protección y revalorización del patrimonio industrial*. 1982.

- "Tratado de Molinología. Los molinos en Guipúzcoa". Fundación José Miguel de Barandiarán. San Sebastián 1988.

ALLEGUE, GONZALO: "De damas e frailes". En *Cuadrante*, nº 7. 2000. Ps. 29-48.

ALONSO ÁLVAREZ, LUIS: "Industria y conflictos sociales en la Galicia del antiguo régimen. 1750-1830". Arealonga. Akal. Madrid. 1976.

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS: "Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada, 1750-1754". 13.000 localidades, 545 vols., conservados no Archivo General de Simancas, microfilmados na década de 1980 e dixitalizados en 2004 y 2005 cun total de 350.000 imaxes, Ministerio de Cultura del Gobierno de España, Madrid. Disponible en Internet: http://pares.mcu.es/Catastro. Hoxe existen copias, dixitalizada e escrita, no Arquivo do Concello de Vilanova de Arousa.

ARQUIVO Persoal de José María Leal Bóveda.

BAS LÓPEZ, BEGOÑA: "As construcións populares: un tema de etnografía en Galicia". *Cadernos do Seminario de Sargadelos*. Edicións do Castro. Sada. 1983.

- "Muíños de marés e de vento en Galicia". Pontevedra. 1991.

CHARLÍN PÉREZ, FCO. XAVIER: "Preitos e revoltas na Galicia de Valle-Inclán". En Cuadrante. Nº 5. 2000. Ps. 5-36.

- "Acerca del entorno familiar y geográfico del joven Valle-Inclán: mitos y realidad". En *Simposio Valle-Inclán: raíz, universalidad y vanguardia. Revista ADE-Teatro*, número 143. 2012. En prensa.

CONCELLO DE XOVE: "Xove noutros tempos". 2 vol. Departamento de Servicios Sociais do Concello de Xove. 2002.

CORNIDE, J.: "Memoria sobre la pesca en Galicia". Madrid. 1774.

DÍAZ DE RÁBAGO. JOAQUÍN: "La industria de la pesca en Galicia. Estudio sociológico". Fundación Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa. Gaesa. La Coruña. 1989. P. 17.

EIRAS ROEL, A.: "Un vecindario de población y de estadística en el siglo XVIII". *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 1969. T. XXIV. Ps. 489-527.

FARIÑA JAMARDO, XOSÉ: "Orixe, nacemento e evolución dos concellos pontevedreses". Deputación de Pontevedra. 1996.

FERNÁNDEZ PRIETO, L.: "Labregos con ciencia. Estado, sociedade e innovación tecnolóxica na agricultura galega, 1850-1939". Vigo. Xerais. 1992.

GALHANO, F.: "Moíños e azenhas de Portugal". Associaçao Portuguesa de Amigos dos Moíños. Lisboa. 1985.

GARCÍA DE LA CONCHA (DIR.): "Ramón María del Valle Inclán. Obra completa". II Vol.

Victor García de la Concha, Director. Espasa Calpe. Madrid. 2007.

GARCÍA FERNÁNDEZ, JESÚS: "Organización del espacio y economía rural en la España Atlántica". Siglo XXI. Madrid. 1975.

GONZÁLEZ LÓPEZ, E.: "Luis López Ballesteros (1782-1853). Ministro de Hacienda de Fernando VII". Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña. 1987.

LAVAUD-FAGE, ELIANE: "Un motivo folclórico en la narrativa de Valle-Inclán: el molino". En GARCÍA DE LA TORRE, J. M. (Ed.): "Diálogos hispánicos de Amsterdam. Nº 7. Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje". Rodopi. Amsterdam. 1988. Ps. 39-48.

LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: "As construcións do ciclo do pan na Mariña de Lugo". Excma. Deputación de Lugo. Deputación de Lugo. 2012.

- "Breves apuntamentos para a Historia gráfica de Vilanova". Bañosprint. 2011.

- "Os hórreos da Terra de Caldas de Reis". Deputación de Pontevedra. Vigo. 1998.

- "Guía para o estudio dos muíños de auga da Terra de Caldas de Reis". Deputación de Pontevedra. 1995, con versión en castelán: "Guía metodológica para el estudio de los molinos de agua de la Tierra de Caldas de Reis". En *Escola Crítica*. A coruña. 1993.

- "A literatura oral do ciclo do pan. Unha escolma arbitraria". En *Pontenorga*. Deputación de Pontevedra. 1998.

- "Las construcciones del ciclo del pan y el Servicio Nacional del Trigo en la Mariña de Lugo". En *Terra*, nº 6. SGX e Universidade de Santiago de Compostela. 2002.

- "Guía metodológica para el estudio de las construcciones del ciclo del pan en la Mariña de Lugo". En *Revista de investigación en educación*. Deputación de Pontevedra, Facultade de Ciencias da Eduación de Pontevedra. Pontevedra. 2004.

- "O Servicio Nacional del Trigo e o control da producción fariñeira da postguerra. O caso da Mariña de Lugo". En *Pontevedra*, nº 18. Deputación de Pontevedra. 2002.

LEAL BÓVEDA, J. Mª., ACHA BARRAL, ROCÍO: "Patrimonio rural do Salnés". Deputación de Pontevedra. 2002.

LEAL BÓVEDA, J. Mª; VENTOSO MARTÍNEZ, JOSÉ: "Das Desamortizacións á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -O caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do "Agro das Sinas" por Valle-Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa". En *Cuadrante*, nº 22. 2011. Ps. 67-122.

LEAL BÓVEDA, J. Mª; TORRADO RAMÓN: "Aspectos socioeconómicos da Vilanova de Valle-Inclán". En *Cuadrante*, nº 0. 2000. Ps. 28-29.

LIBROS DE ACORDOS DE PLENOS do Concello de Vilanova de Arousa. 1833-1969.

LIBROS DE MATRÍCULA INDUSTRIAL do Concello de Vilanova de Arousa. 1845-1969.

LUCAS LABRADA, J.: "Descrición económica del Reino de Galicia". Ferrol. 1804. Reed. Galaxia. 1971.

MAÍZ, RAMÓN: "O Rexionalismo galego: organizacion e ideoloxía (1886-1907)". A Coruña. Edicions do Castro, 1984.

MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, BLANCA: "A desamortización eclesiática durante o Trienio Liberal

na Provincia de Lugo". En VILLARES PAZ, RAMÓN (Ed.). *Donos de seu*. Barcelona. Sotelo Blanco. 1988.

MENÉNDEZ-VALDÉS GOLPE, E.: "Las particularidades de derecho patrimonial en el noroeste de España, ante la compilación gallega y el código civil". Becerreá. Lugo. 1964.

MUNFORD, LEWIS: "Técnica y civilización". Alianza Universidad. Edición española de Constantino Aznar de Acevedo. 1987.

PARDO BAZÁN, EMILIA: "Los pazos de Ulloa". Sálvora. Madrid. 1986.

PEREIRA PAZOS, Mª C. e PREGO CANCELO, B.: "Familia del Valle Inclán: descripción del fondo documental". Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. 2008.

PÉREZ FRANCO, NELLE; SÁNCHEZ MEITÍN, LUCÍA: "A festa no aire. Tradición e lecer no Xove de antes". Tórculo. Concello de Xove. 2006.

PÉREZ GARCÍA, JUAN MANUEL: "Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera: la Península del Salnés (Jurisdicción de la Lanzada)". Universidade de Santiago de Compostela. 1979.

REDONDO, AGUSTÍN: "De molinos, molineros, molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del siglo de oro". En *Literatura y folklore: Problemas de intertextualidad*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 1983. Ps. 101-115.

SÁNCHEZ REGUEIRO; A., SOTO FERNÁNDEZ, D.: "O patrimonio das augas. Un achegamento etnográfico á Galiza rural dos séculos XIX e XX". En *Cultura popular. Actas do Congreso*. Cámara Municipal de Maia. 2000. Separata.

SÁÑET REGUART, ANTONIO: "Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional". Madrid. En la imprenta de la Viúda de D. Joaquín Ibarra. 1791-1795. Exemplar da ETSI. Montes. Biblioteca. Sign: 1/59-63.

SOBEJANO, GONZALO: "Valle Inclán frente al realismo". Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. www.cervantes.com.

THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA, CAIXA GALICIA: "Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia". The Hispanic Society Of America, Caixa Galicia. 2010.

VALLEJO POUSADA, RAFAEL: "A Desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra". Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1993.

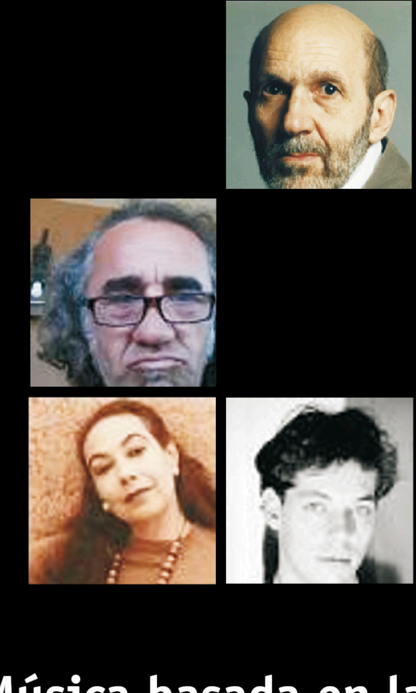
VÁZQUEZ SAAVEDRA, DANIEL: "La organización del trabajo en la Galicia costero-conservera: el impacto de la industrialización en Illa de Arousa, 1889-1935". Orixinal mecanografado. 2004.

VILLARES PAZ, RAMÓN. "Textos e materiais para a historia de Galicia". Textos Enseñanza/ Crítica. Barcelona. 1990.

"Desamortización e réxime de propiedade". A Nosa Terra. Vigo. 1994.

VILLARES PAZ; R., FERNÁNDEZ PRIETO, L.: "La crisi agrària del final del segle XIX e l´adaptació de l´explotació pagesa gallega". En *Recerques*, 26. 1992. Ps. 89-106.


Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 27, decembro 2013.
Roger Tinnell, con la colaboración de Fernando López-Acuña López, *Música basada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro*.
Pp 171-201.



Música basada en la obra de Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro

Roger Tinnell
con la colaboración de
Fernándo López-Acuña López

En el presente catálogo de música basada en textos de Ramón María del Valle-Inclán, el lector encontrará información sobre la música de escena escrita para el teatro, sobre composiciones ligeras o clásicas para conjunto instrumental, coro o canto acompañado, y también encontrará la música escrita para acompañar audiovisuales (cortometraje y largometraje, documental, música para la televisión y para vídeo). Este catálogo es un adelanto de nuestro proyecto más amplio sobre la música basada en textos de autores gallegos de los siglos XIX-XXI.

Como verá el lector, abajo nombramos a muchas personas y entidades que nos han proporcionado información. La principal fuente de información ha sido los extensos e impresionantes archivos de la Biblioteca Nacional de España. Hay que decir que también el Internet ha sido indispensable, no sólo por el acceso electrónico a los archivos de la misma Biblioteca Nacional y a muchas otras bibliotecas, sino también a textos digitalizados

sobre la música gallega. Entre los riquísimos sitios en la Red, por ejemplo, se encuentra el archivo de la bibliotecas gallegas, el archivo de cine de la Axencia Audiovisual Galega y WorldCat (véase la lista completa de estos sitios en **Obras consultadas**). Puesto que a veces la información que incluimos en este catálogo la hemos encontrado en carátulas de discos sin abrir en tiendas (*El Corte Inglés*, *FNAC*, etc.), ha sido difícil o imposible averiguar el nombre del autor de una pieza musical e incluso imposible saber la compañía discográfica del disco en cuestión.

Hemos aquí dos ejemplos de asiento bibliográfico:

Adrán Cambón, José Manuel.

T [Título] *Por sobre o rosale*.

F [Forma musical] Canto y Piano; Villancico.

P [Publicado por] Graf. Salinero, Madrid, 1982.

N [Nota] José Antonio Durán dirigió y escribió el guión para el documental (2003), *Con Valle-Inclán de fondo. A pegada dos Muruais*.

García Abril, Antón.

T [Título] *Divinas palabras*.

F [Forma musical] Ópera en 2 actos.

C [Composición, año de] 1986-1991.

E [Estreno] 1997, Madrid.

P [Publicado por] Bolamar, Madrid, 1991, 1998.

G [Grabación] *RTVE Música 25295* (3 CD's de 2007).

N [Nota] Libreto de Francisco Nieva basado en la obra de Valle-Inclán. Dir.: José Carlos Plaza. Dir. Musical: Antoni Ros-Marbá. Véase el libreto de Francisco Nieva en Fernando López-Acuña López, 2007, 75-111. La ópera encargo del INAEM.

Reconocemos que es enorme el tema de la cultura musical gallega y agradeceríamos información para ampliar y/o corregir del contenido de este apartado de nuestro catálogo sobre la música gallega que aparecerá pronto (*La Música Basada en Textos de Autores Gallegos de los Siglos XIX – XXI. Catálogo Anotado con Discografía, Filmografía e Información sobre Material Audiovisual*).

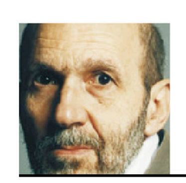
Nuestros más sinceros agradecimientos a María Pilar Alén Garabato, María Baldo Martínez, Manuel Brañas, Miguel Brotóns Pérez, Marcelino Calvo Domínguez, Julia Cea, Isidoro Comino Nava, Juan Durán Alonso, Alfredo Erias, Manrique Fernández, Paz Fernández, Pilar García Ledesma, José Carlos Gosálvez Lara, Rogelio Groba y Groba, Cayetano Hernández Muñiz, Baldomero Iglesias Dobarrio ("Mero"), Luis Iglesias Feijoo, Beatriz López-Suevos Hernández, Elena Magallanes Latas, José Luis Maire, Victoria Mas García, Ana María Menéndez Rodríguez, Pedro Ocaña, Ramón R. Palleiro, Carlos Rodríguez, Diego Rodríguez, Roberto C. Rodríguez Piñeiro, Margarita Santos Zas, Lothar G.Siemens, José María Veiga y Margarita Viso Soto.

Ha sido de inestimable ayuda el personal del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) (Centro de Documentación de Música y Danza y Centro de Documentación Teatral), de la Biblioteca Nacional de España y de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, la Academia Galega do Audiovisual y las bibliotecas de la Diputación Provincial de A Coruña, la Real Academia Galega, la Universidad de Santiago de Compostela, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Fundación Pedro Barrié de la Maza, la Fundación Rogelio Groba, la Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), y la Asociación de Escritores en Lingua Galega (AELG).

Catálogo

1.
Adrán Cambón, José Manuel.
T *Por sobre o rosale*.
F Canto y Piano; Villancico.
P Graf. Salinero, Madrid, 1982.
N José Antonio Durán dirigió y escribió el guion para el documental (2003), *Con Valle-Inclán de fondo. A pegada dos Muruais*.

2.



Aharonián, Coriún.
T *Luces de Bohemia*.
F Música incidental.
E 1999, Montevideo.
N Dir.: Aderbal Freire-Filho.

3.
Alar, Mara del.
T *Farsa infantil de la cabeza del dragón*.
F Música incidental.
E 1994, Valencia.
N Dir.: José Luis Serrano.

4.
Alavedra, Joan.
T *Cara de plata*.
F Música incidental.
E 2005, Madrid.
N Dir.: Ramón Simó.

5.
Alberti, Xavier.
T *Luces de Bohemia*.
F Música incidental.
E 2012, Madrid.
G YouTube.
N Dir.: Lluís Homar.

6.
Álvarez Vázquez, Lucía.
T *Divinas Palabras*.
F Banda sonora para el telefilme.
E 1977.
N Dir. y guion: Juan Ibáñez.

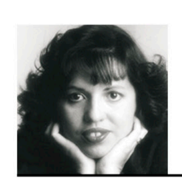
7.
Andrés Alfonso, Sergio.
T *La cabeza del dragón*.
F Música incidental.
E 1979, Barcelona.
N Dir.: Enric Flores, Alfons Flores. Enric Flores dirige también una producción de

La hija del Capitán y *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*.

8.
Angulo y López Casero.
T *La marquesa Rosalinda*.
F Música incidental.
E 1970, Madrid.
N Dir.: Miguel Narros.

9.
Arias, Germán G.
T *La lengua del dragón*.
F Música para el espectáculo.
E 2010, Las Palmas de Gran Canarias,
N Obra de Israel Reyes inspirada en *La cabeza del dragón*. Dir.: Israel Reyes.

10.



Arismendi, Diana.
T *Ejercicios Espirituales*.
F Coro y Orquesta.
E 2008, Caracas.
N Inspirada en Valle-Inclán, el título tomado de *La lámpara maravillosa*. Textos de Eugenio Montejo y Valle-Inclán.

11.
Ascone, Vicente.
T *Farsa sentimental y grotesca*.
F Poema sinfónico.
E 1931, Montevideo.
N Inspirada en *La marquesa Rosalinda*.

12.
Asensio, Salvador.
T *La cabeza del Bautista; La rosa de papel*.
F Música incidental.
E 1967, Zaragoza.
N Dir.: Pedro Avellaneda. Sobre la relación entre *La rosa de papel* y el "Orfeón Los Amigos", véase Fernando López-Acuña López, 2011.

13.
Ávila, Juanjo / Carlos Rafael Pérez.
T *Joco seria*.
F Música para el espectáculo.
E 1973, Murcia.
N Dir.: César Oliva. El espectáculo se compone de cuatro textos teatrales: *Entremés de la ropavejera* (Quevedo); *Entremés del viejo celoso* (Cervantes); *La cabeza del Bautista* (Valle-Inclán) y *El retablillo de don Cristóbal* (García Lorca). Véase el monográfico de Nieves Pérez Abad, "Valle-Inclán en escena durante el franquismo", en *Don Galán-Revista de Investigación Teatral* (Centro de Documentación Teatral), en http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=1_4&pag=3.

14.
Ayúcar, Isabel.
T *¡Friolera!*.
F Música incidental.
E 1984, Madrid.
N Dir.: Adolfo Marsillach.

15.
Bacarisse Chinoria, Salvador.
T *Preludio, Interludios, Coplas y Final para Ligazón*.
F Violín y Piano.
C 1951.

16.
Balboa Rodríguez, Francisco Manuel.
T *La cabeza del dragón*.
F Música incidental; Piano.
C 1981.
E 1981, Madrid.
G Radio Nacional de España.
N Dir.: José Manuel Martí.

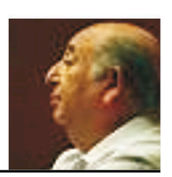
17. ___.
T *La enamorada del Rey*.
F Música incidental; Flauta, Violín, Viola.
C 1987.
E 1988, Madrid.
N Dir.: José Luis Alonso.

18. ___.
T *Ligazón*.
F Música incidental.
G *Nuba Records JMB SP 505* (CD de 2001).

19. ___.
T *Romance de lobos*.
F Música incidental; Conjunto Instrumental.
C 1987.
E 1987, Lisboa.
N Dir.: Manuel Blanco Gil.

20. ___.
T *Valle-Inclán 98*: *Galas del difunto*; *La cabeza del Bautista*; *Ligazón*; *El embrujado*.
F Música incidental.
E 1998, Santiago de Compostela.
N *Las galas del difunto* dirigida por Xosé Martins, *La cabeza del Bautista* por Helena Pimenta, *Ligazón* por Manuel Guede Oliva y *El embrujado* por Eduardo Alonso. Dir. musical: Joám Trillo Pérez.

21.
Beltrán Moner, Rafael.
T *Don Ramón del Valle-Inclán*.
F Banda sonora para el documental televisivo.
E 1991.
G TVE; Copia en la Filmoteca Española.
N Ambientación musical: Rafael Beltrán Moner. Dir. y guión: Alexandre Cribeiro.
NB En YouTube también, varios breves vídeos sobre Valle-Inclán con música de varios estilos.

22.


Bernaola, Carmelo A(lonso).
T *Flor de santidad*.
F Banda sonora para el largometraje.
E 1972.
N Dir.: Adolfo Marsillach. Guión: Adolfo Marsillach y Pedro Carvajal.

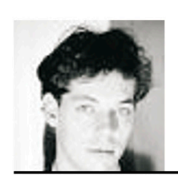
23. ___.
T *Comedias bárbaras* [*Comédies Barbares*].
F Música incidental.
E Barcelona.
N Dir.: Jorge Lavelli. Adapt. y traducción al francés: Armando Llamas.

24. ___.
T *Las galas del difunto*.
F Música incidental.
E 1978, Madrid.
N Dir.: Manuel Collado Sillero. En

la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March se encuentra un casete de una versión de *Las galas del difunto* por el Grupo Teatral de la Telefónica (Dir.: Braulio Gassent).

25.
Blancafort París, Alberto.
T *La cabeza del dragón*.
F Música incidental.
E 1962, Madrid.
N Dir.: Ángel Fernández Montesinos.

26.



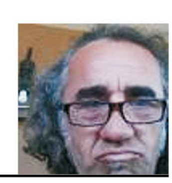
Bosse, Hans-Jürgen von.
T *Blutbund*.
F Ópera en 1 acto.
C 1974.
E 1977, Hamburg.
P Schott.(Ars-Viva-Verlag GmBH).
N Obra de Valle-Inclán traducida al alemán por Walter Boehlich.

27.
Cano, Aldo.
T *Caprichos del dolor y de la risa*.
F Música incidental.
E 1969, Palma de Mallorca.
N Dir. y Dramaturgia de César Oliva sobre L*a cárcel de Sevilla* de Miguel Cervantes, *Manolo* de Ramón de la Cruz, y *Las galas del difunto* de Valle-Inclán. Cuplés de Juan Guirao. Véase el monográfico de Nieves Pérez Abad, "Valle-Inclán en escena durante el franquismo", en *Don Galán-Revista de Investigación Teatral* (Centro de Documentación Teatral), en http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=1_4&pag=3.

28.
Cano, César.
T *La marquesa Rosalinda*.
F Música incidental.
E 1988, Valencia.
N Dir.: Alfredo Arias.

29.
Cantón, Edgardo.
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.
E 1975, Palma de Mallorca; 1977, Madrid.
N Dir.: Víctor García.

30.



Cardalda Gestoso, Teo(domiro).
T *Rosa gnóstica*; *Cantiga de vellas*; *Los pobres de Dios*.
F Canto y Conjunto Instrumental.
G YouTube; Véase en la Red: http://verbum.vigo.org/verbumtv/12pt_teo.html , Teo Cardalda (Canto y Piano), María Monsonís (Voz).
N *Poemas de Valle-Inclán musicados*. Parte de un proyecto de CD para 2011. El 26 de Octubre de 2011, "O Salón Teatro de Santiago acolle o primeiro dos tres concertos que compoñen o ciclo *Claves líricas*, no que Teo Cardalda e María Monsonís poñen música a 10 poemas de Valle-Inclán, en conmemoración do 75 aniversario

do seu pasamento". En YouTube, las canciones (en homenaje a Valle-Inclán), *Song for Ramón* y *O ermitaño do monte*. El concierto *Claves líricas* es un adelanto musical de *Los siete pecados de Valle-Inclán*.

31. ___.

T *Los siete pecados de Valle-Inclán*.

F Espectáculo musical; Canto y Conjunto Instrumental.

E 2012, Santiago de Compostela.

N Libro de Ignacio García May. Dir.: Tamzin Towsend. Poemas de Valle-Inclán musicados con texto entrelazado por Teo Cardalda. Los poemas: *Rosa hiperbólica; Los pobres de Dios; Rosa gnóstica; Cantiga de vellas; Rosa vespertina: No digas de dolor; La rosa del reloj; Geórgica; Rosa del caminante; Son de muñeira*.

32.

Carrasco, Washington.

T *Non digas de door* [*No digas de dolor*].

F Canto y Guitarra.

G *EMI 4969372* (CD de Uruguay) & YouTube & MP3, Cristina Fernández.

33.

Cília, Luis.

T *Avareza, luxuria e morte na arena ibérica*.

F Música incidental.

E 1987.

34.

Cobo, Luis Miguel.

T *Avaricia, lujuria y muerte* [*Ligazón; La cabeza del Bautista; La rosa de papel*].

F Música incidental.

E 2009, Madrid.

G YouTube.

N Dir.: Ana Zamora, Alfredo Sanzol y Salva Bolta.

35.

Compañía Ibérica de Danza.

T *La cabeza del dragón*.

F Baile. Actuación de los tres finalistas del concurso acompañados por la Orquesta Internacional de Virtuosos de Madrid.

E 2011.

G YouTube; www.redescena.net.

N "Versión de la obra de teatro en la que el lenguaje de la danza se apodera del texto que Valle Inclán escribió pensando divertir a los niños y sus padres. Una puesta en escena tridimensional con proyecciones y un estudiado espacio sonoro". Música en directo, 10 bailarines, 4 músicos y un actor. Adaptación: Manuel Segovia.

E 1993.

G YouTube.

36.

Condón García, Fernando.

T *Tirano Banderas*.

F Música incidental.

E 1984, Montevideo.

37.



Cotapos, Acario.

T *Voces de gesta*.

F Música incidental.

E 1935, Madrid.

N Texto de la obra es de Cotapos inspirado en la obra homónima de

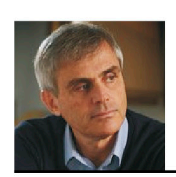
Valle-Inclán. El estreno es de una selección orquestal dirigida por Enrique Fernández Arbós. Varias partituras de *Voces de gesta* archivadas en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile (véase Fernando López-Acuña López, 2006, 49.

38. ___.
T *Los invasores*.
F Soprano y Orquesta.
E 1941, Santiago de Chile.
N Parte de *Voces de gesta*. Premiado

39. ___.
T *Los lobos*.
F Soprano y Orquesta.
E Santiago de Chile, 1944.
N Parte de *Voces de gesta*.

40.
Cueva, Francisco de la.
T *La cabeza del dragón*.
F Música incidental.
E 1968, Sevilla.
N Dir.: Joaquín Arbide.

41.



D'Amico, Matteo.
T *Patto di sangue*.
F Ópera en 2 actos.
C 2008.
E 2009, Florencia.
P Ricordi.
N Libro de Sandro Cappelletto basado en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Véase Fernando López-Acuña López, 2010, 33-49 & 2011.

42.
Del Prete, Duilio.
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.
E 1974, Florencia.
N Dir.: Franco Enríquez. Traducción al italiano: María Luisa Aguirre d'Amico.

43.
Delás, José Luis de.
T *Relatos* [*La lámpara maravillosa*].
F Conjunto Instrumental.
E 1979, Madrid.
G Televisión WDR de Colonia (Alemania).
N Las partituras basadas en parte en *La lámpara maravillosa*.

44.



Delgado Delgado, Luis.
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.
E 2006, Madrid.
N Dir.: Gerardo Vera. Versión de Juan Mayorga.

45. ___.
T *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.
F Música incidental.
E 1995, Madrid.
N Dir.: José Luis Gómez.

46. ___.
T *Retablo de la avaricia, la lujuria y la*

muerte; *El carnaval de Solana*; *El espejo de la muerte*; *Final de la rosa de papel*; *Máscaras bailando del brazo*; *Final de la cabeza del Bautista*.
F Música incidental.
E 2006, Madrid.
G *Pneuma PN 070* (CD de 1996, grabación del estreno).
N Dir.: Gerardo Vera. Versión: Juan Mayorga.

47.
Desconocido.
T *La cabeza del dragón*.
F Espectáculo musical.
E 2009, Gijón.
G YouTube.
N Dir.: Ana Eva Guerra.

48. ___.
T *Tirana Bohemia*.
F Danza solo.
E 1998, Sitges.
N "Collage musical que va desde Mozart a Pata Negra pasando por Bach … Trata de recoger de alguna forma la estética de Valle Inclán". Coreografía: Álvaro de la Peña. Baila: Iliacan.

49. ___.
T *Los cuernos de don Friolera*.
F Música incidental.
G Videocasete RTVE de 1985.
N Dir.: Carlos Vides. Grupo Zascandil. Entre los directores de varias representaciones de *Los cuernos de don Friolera*: Juan José Alonso (1958), José Manuel Garrido (1967), Gustavo A. Hernández (1967), José Tamayo (1976). Véase http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1079:los-cuernos-de-d-friolera-entrevista&catid=72:entrevistas&Itemid=30.

50.
D'Esposito, Arnaldo.
T C*uento de abril*.
F Ballet.
E 1940, Buenos Aires.
N Coreografía de Magarita Wallman. Inspirada en la obra homónima de Valle-Inclán.

51.
Díaz, Germán.
T *Comedias bárbaras*.
F Música incidental.
E 1991, Madrid.
N Dir: José Carlos Plaza.

52.
Dúo Vital, Arturo.
T *Ciclo de canciones gallegas, para coro mixto a capella*: "Sobre o sol e a lúa".
F Coro.
C 1962.
N Partitura autógrafa en archivo familiar del compositor.

53.
España, Antonio / Carles Gil.
T *Esperpentos de Valle-Inclán*.
F Música Incidental.
E 1985.
N Dir.: Joan Gil Rubio.

54.
Fernández, Begoña.
T *Los cuernos de don Friolera*.
F Música incidental.
E Gijón.

N Dir.: Enrique Villanueva.

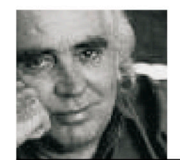
55.
Fernández Fernández, Francisco.
T *La cabeza del Bautista*; *La rosa de papel; Ligazón*; *Farsa y licencia de la reina castiza*.
F Música incidental.

56.
Fontenla, Jorge.
T *Sonata de primavera*.
F Ópera.
C 2000.
E 2004, Buenos Aires.
N Libreto de Alejandro Fontenla.

57.
Galiana, José María.
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.
E 1983, Madrid.
N Dir.: César Oliva.

58.
Garabatos, Isaac.
T *La noche de Max Estrella*.
F Música incidental.
E 2011.
G YouTube.
N Espacio sonoro (Música y sonidos) de Isaac Garabatos. Dramaturgia y Dir.: Federico Ortuño Millán. Centro Andaluz de Teatro.

59.



García Abril, Antón.
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.
E 1961, Madrid.
N Dir.: José Tamayo. Adaptación de Gonzalo Torrente Ballester.

60. ___.
T *Divinas palabras*.
F Ópera en 2 actos.
C 1986-1991.
E 1997, Madrid.
P Bolamar, Madrid, 1991, 1998.
G *RTVE Música 25295* (3 CD's de 2007).
N Libreto de Francisco Nieva basado en la obra de Valle-Inclán. Dir.: José Carlos Plaza. Dir. Musical: Antoni Ros-Marbá. Véase el libreto de Francisco Nieva en Fernando López-Acuña López, 2007 ,75-111. La ópera encargo del INAEM.

61. ___.
T *Luces de Bohemia*.
F Música incidental.
E 1971, Madrid.
N Dir.: José Tamayo.

62. ___.
T *Cancións xacobeas:* "Sobre o sol e a lúa".
F Mezzosoprano y Orquesta.
C 1992-1993.
E 1993, Santiago de Compostela.
P Bolamar, Madrid, 1993.
G *Columna Música 1CM 0179* (CD de 2007); Alonso Padín, Laura (Soprano); Varela, Juan Manuel (Piano).

63. ___.
T *Tirano Banderas*.

F Música incidental.
E 1974, Madrid.
N Dir.: José Tamayo. Versión de Enrique Llovet.

64.
Gata, Constanzo.
T *Luces de Bohemia*.
F Música incidental.
E 1976, Venecia.
N Dir.: Mina Mezzadri. Traducción al italiano de M. L. Aguirre D'Amico.

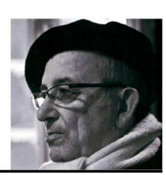
65.
Gerardi, Enrique.
T *Dos esperpentos de Valle-Inclán*.
F Música incidental.
C 1967.

66.
Gilbert, Aldo.
T *La farce enfantine de la tête du dragon*.
F Música incidental.
E 2000, Paris.
N Dir.: Jean-Luc Revol. Traducción de Marie-Christine Letort.

67.
González, Roberto.
T *La marihuana*.
F Música Rock.
G *Nuevos Medios 15593* (CD de 1991) & *Nuevos Medios 15593* (Casete de 1991), Tabletom (Grupo musical).

68.
Grau, Eduardo.
T *Zagal*.
F Flauta sola.
C Op.57.
N Inspirada en versos de *Voces de gesta* de Valle-Inclán. Véase Fernando López-Acuña López, 2008, 22-23.

69.

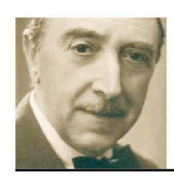


Groba y Groba, Rogelio.
T *Divinas Palabras*.
F Ópera.
C 1986-1987.
P Alpuerto, Madrid.
N Hay varias versiones.

70.
Grube, Friedhelm.
T *La marquesa Rosalinda*.
F Música incidental.
E 1986, Sevilla.
N Dir.: Juan Carlos Sánchez.

71.
Guerín, Edi (Eddy).
T *Luces de Bohemia*.
F Música incidental.
E 1984, Madrid.
N Dir.: Lluís Pasqual.

72.
Gurbindo Ruiz, José Fermín.
T *Beatriz*.
F Banda sonora para el largometraje.
E 1976.
G *Vella Vision* (DVD de 2000?).
N Dir.: Gonzalo Suárez. Guión. Gonzalo Suárez, Santiago Moncada. Basada en *Beatriz* y *Mi hermana Antonia* de *El jardín umbrío*.

73. 

Guridi Vidaola, Jesús.
T *La meiga*.
F Zarzuela en 3 actos y 6 cuadros cada uno y en verso.
E 1928, Madrid.
P Madrid, SGAE, 1928 (Canto y Piano). Madrid: SGAE y Prensa Moderna, 1929 (Libro)
N Libro de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde. Una obra "que trata de reflejar el colorido y el tipismo de Galicia" (Wikipedia). Sobre la influencia de Valle-Inclán en esta zarzuela, véase Fernando López-Acuña López, 2008, 23-24. Sobre obras de Guridi relacionadas con Galicia, véase Fernando López-Acuña López, "Guridi Bidaola, Jesús" en la *Gran Enciclopedia Gallega*, XVII, 45.

74. ___.
T *La meiga:* "Canto a Galicia".
G *Odeón D78*.
N La muñeira de Guridi editada por Real Musical, Madrid, 1988.

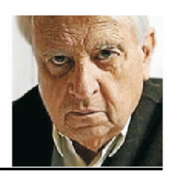
75. ___.
T *La meiga*: "Intermedio".
F Orquesta.
G *Columbia Notas Mágicas C 7514* (LP de 1970), Orquesta de Cámara de Madrid (Ataulfo Argenta, dir.).

76. ___.
T *La meiga*: "Pasacalle y muñeira"; "Romanza de Ramón"; "Romance del ciego".
F Canto y Piano.
P Madrid, Unión Musical Española, 1929.
G Odeon 121058 (78 rpm)
N Hay arreglo de *Muñeira* de T. Romo (Madrid, Unión Musical Española, s/a).

77. ___.
T *La meiga*: "Romanza"; "Dúo".
F Canto y Orquesta.
G *Blue Moon BMCD 7555* (CD de 2006); *Odeon 121058* (78 rpm de 1929), Rogelio Baldrich, Dorni de Diso, Orquesta bajo Pavón.

78. ___.
T *La meiga*: "Romanza de Ramón".
F Tenor y Orquesta.
G YouTube, Alfredo Kraus.

79.
Gutiérrez, José Antonio.
T *Martes de carnaval*.
F Música incidental.
E 1995, Madrid.
N Dir.: Mario Gas.

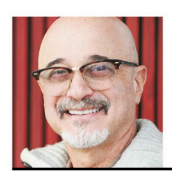
80. 

Halffter Jiménez-Encina, Cristóbal.
T *Romance de lobos*.
F Música incidental.
E 1970, Madrid.
N Dir. y versión: José Luis Alonso.
Véase http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro108.htm.

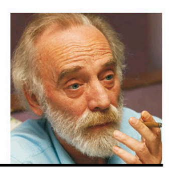
81.
Hernández Bretón, Luis.
T *Sonatas* [*Las aventuras del Marqués de Bradomín*].
F Banda sonora para el largometraje.
E 1959.
G *RCA/Columbia Pictures Video* (Videocasete VHS de 1991) & *Sogedasa* (DVD de 2007?).
N Inspirada en la obra de Valle-Inclán, escrita y dirigida por Juan Antonio Bardem con segmento mexicano de Juan de la Cabada.

82.
Iglesias, Alberto.
T *Luces de Bohemia*.
F Banda sonora para el largometraje.
E 1985.
G RTVE; YouTube.
N Dir.: Miguel Ángel Díez. Guión: Mario Camus.

83.
Iglesias, Paco.
T *Luces de Bohemia*.
F Música incidental.
N Dir.: Ángel Sagüés.

84.


Kauderer, Emilio.
T *Tirano Banderas*.
F Banda sonora para el largometraje.
E 1993.
G *Polygram VideoCasete 0546843* (1997) & *Producciones JRB* (DVD de 2001) & *Filmax Pictures* (DVD de 2007) & *Unidad Editorial Información General* (DVD de 2008) & *Sogedasa DVD* (2009).
N Dir.: José Luis García Sánchez. Guión: José Luis García Sánchez, Rafael Azcona Fernández.

85.


Krahe, Javier.
T *Sonata de Otoño*.
G *18 Chulos Record 99/010101* (CD de 1999)

86.
Lamote de Grignon i Rivas, Ricard.
T *La cabeza del dragón*.
F Ópera cómica en 3 actos.
C 1910.
E 1960, Barcelona.
G YouTube, 2011 ("Dúo del Rey Micomicón e Infantina").
P Climent, Barcelona, 1960 (Reducción para Canto y Piano); Euskal Bidea (Pamplona).

87.
Llopis, Pep.
T *Voces de gesta*.
F Música incidental.
C 1990.
E 1991, Madrid, Valencia.
N Dir.: Emilio Hernández.

88.
Lobato, Rafael.
T *Esperpento de los cuernos de don Friolera*.
F Música incidental.



E 1969, Madrid.
N Dir.: José Ramón Garrido. Arreglos de guitarra: Alberto Cantero.

89.
Lozano, Mariano.
T *Cara de plata*.
F Música incidental.
E 2002, Narón (A Coruña).
N Dir.: Etelvino Vázquez.

90.
Maiztegui Pereiro, Isidro Buenaventura / Luis Hernández Bretón.
T *Sonatas*.
F Banda sonora para el largometraje.
E 1959.
G *VídeoCasete Sonorización y Vídeo, S.A., 1091* (VHS de 1989); *Columbia Pictures Vídeo* (VHS de 1991).
N Dir. y guión: Juan Antonio Bardem.

91.
Marín, Miguel.
T *Comedias bárbaras*.
F Banda sonora para el espectáculo (proyecto multidisciplinar).
E 2003, Sagunto (Valencia).
G YouTube (Fragmento).
N Dir.: Juan José Bigas Luna. Adaptación: Pablo Ley.

92.
Martín, Juan.
T *Farsa y licencia de la reina castiza*.
F Música incidental.
N Dir.: Juan Dolores Caballero.

93.
Martínez, Jesús.
T *Los cuernos de Don Friolera*.
F Música incidental.
E 2008, Madrid.
N Dir.: Ángel Facio. También dirigidos por Ángel Facio: *Ligazón* (1977); *Romance de lobos* (2005). Véase http://www.masteatro.com/angel-facio/ y http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2008/teatro354.htm.
NB Ángel Facio escribe que entre los cuadros de la obra, pensaba utilizar "un pasodoble torero interpretado por una banda valenciana: *El gato montés*, *Gallito*, *Marcial* … si la función se representase en el extranjero, *Suspiros de España*" (http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1079:los-cuernos-de-d-friolera-entrevista&catid=72:entrevistas&Itemid=30).

94.
Meliveo, Antonio.
T *Esperpentos*: *Martes de carnaval*.
F Banda sonora para la serie televisiva (TVE 2).
E 2008.
G RTVE.
N Dir.: José Luis García Sánchez. Guión: Rafael Azcona Fernández y José Luis García Sánchez. Adaptación de *Martes de Carnaval*: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del Capitán*. Véase http://www.gona.es/esperpentos/.

95.
Milladoiro (Grupo musical).
T *Esperpentos*: *Las galas del difunto*.
F Banda sonora para la serie televisiva.
C 2007.

E 2008.
G RTVE & YouTube.
N Dir.: José Luis García Sánchez. Adaptación: Rafael Azcona Fernández y José Luis García Sánchez. La serie basada en *Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*.

96. ___. (Con Ana Belén)
T *Divinas palabras*.
F Banda sonora para el largometraje.
C 1987.
G *Lauren Home Video* (Videocasete VHS de 1993) & *Poly Gram Vídeo 6362063* (Videocasete VHS) & *Producciones JRB* 858 (DVD) & *Ariola Eurodisc ION 0001-K* (Casete de 1987) & *Ariola Eurodisc ION 0001-L* (LP de 1987) & YouTube.
N Dir.: José Luis García Sánchez. Guión: Enrique Llovet, Diego Santillán y José Luis García Sánchez. Adaptación libre de la obra.

97. ___.
T *De tertulia con Valle-Inclán*.
F Banda sonora para el documental televisivo (De la serie *Imprescindibles*).
G TVE2; RTVE.es; YouTube.
N Dir.: José Luis García Sánchez. Guión: Silvio Martínez. En YouTube también, *Ramón María Del Valle Inclán*, documental corto con música de Johann Pachelbel.

98.
Montsalvatge Bassols, Xavier.
T *Cara de plata*.
F Música incidental.
E 1968, Madrid.
N Dir.: José María Loperena. La obra forma parte de *Comedias bárbaras*.

99.
Moreno-Buendía, Manuel.
T *El embrujado*; *Ligazón*.
F Música incidental.
E 1969, Madrid.
N Dir.: José Osuna.

100.
Moro, Marisa.
T *La rosa de papel*.
F Música incidental.
E 2004, Badajoz.
N Dir.: Juan Margallo.

101.
Muñoz Zielinski, Juan P.
T *Farsa y licencia de la reina castiza*.
F Música incidental.
E 1986, Albacete.
N Dir.: César Oliva.

102.
La Musgaña (Grupo musical).
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.
E 2009, Sevilla.
G YouTube.
N Dir.: Ricardo Iniesta.

103.
Navarro, Luis.
T *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.
F Música incidental.
E 2005, Girona.
N Dir.: Alfonso Zurro.

104.
Nicolás, Felipe.
T *Farsa y licencia de la reina castiza*.
F Música incidental.
E 1967, Murcia.

N Dir.: César Oliva. Véase el monográfico de Nieves Pérez Abad, "Valle-Inclán en escena durante el franquismo", en *Don Galán-Revista de Investigación Teatral* (Centro de Documentación Teatral), en http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=1_4&pag=3.

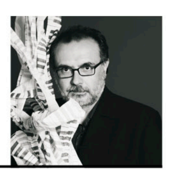
105.
Noguerol, Jei (José Antonio González Noguerol).
T *La cabeza del Bautista*; *La rosa de papel*.
F Banda sonora para los telefilmes.
C 1977.
G RTVE.
N En el programa televisivo *La víspera de nuestro tiempo* (1967), se emitió *Galicia y Valle-Inclán* (Dir. y Guión: José Luis Font Espina) con una selección musical.

106.
Núñez, Miguel Ángel / Javier Gil.
T *Helio-tropos ibéricos*.
F Música incidental.
E Salamanca.
N Dir.: Antonio Malonda.

107.
Ojesto, Pedro.
T *Ligazón*; *La rosa de papel*.
F Música incidental.
E 1980, Madrid.

108.
Pacheco, Julio.
T *La cabeza del dragón*.
F Música incidental.
E 2011, Madrid.
G YouTube; MySpace.
N Dir.: Rakel Camacho.

109.



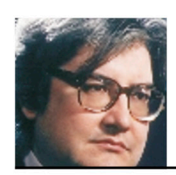
Palomar Polo, Enric.
T *La cabeza del Bautista*.
F Ópera en un acto y ocho escenas.
E 2009, Barcelona.
P Mondigromax / Fundación Autor, Barcelona, 2009.
N Libreto de Carlos Wagner. Véase E. Palomar, *La cabeza del Bautista* en . http://lacabezadelbautista.com/voz.html.

110.
Parada Bouyet, Carmelo.
T *Sobre o sol e la lúa*.
F Canto y Piano.
E 2002.
N Basada en cinco cantigas de *Aromas de leyenda*. Véase Fernando López-Acuña López, 2008, 25-27 (la partitura reproducida en págs. 38-41). En estas páginas, López-Acuña escribe también de la conexión valleinclanesca de la canción de Parada Bouyet, *A Pobra da Caramiñal*.

111.
Parada de la Puente, Manuel.
T *Valle-Inclán*.
F Banda sonora para el documental televisivo.
E 1973.
N Dir. y guión: Arturo Ruiz-Castillo. Otro documental (2005) ("un percorrido

polos primeiros anos de vida do escritor") es *Valle Inclán: O tempo de Vilanova* (Dir. y guión: Federico de la Peña).

112.



Pardo Llungarriu, Miquel.
T *Sobre o sol e a lúa*.
F Coro.
C 1999.
N Sobre cantigas de *Aromas de leyenda*.

113.
Pedrell, Carlos.
T *Cuento de abril*.
F Ópera.
E 1920, Buenos Aires.
N Sobre la posible relación con la obra homónima de Valle-Inclán, véase Fernando López-Acuña López, 2008, 27.

114.
Penderecki, Krystof.
T *Divinas palabras*.
F Proyecto de Ópera.

115.
Pérez Olea, Antonio.
T *La cabeza del Bautista*.
F Banda sonora para el largometraje.
E 1967
N Dir.: Manuel Revuelta.

116.
Perico el del lunar.
T *Los cuernos de don Friolera*.
F Música incidental; Guitarra
E 1976, Madrid.
N Dir.: José Tamayo.

117.
Pez, Pablito.
T *Don Ramón (a Valle-Inclán)*.
F Canto y Conjunto Musical.
G *Montilla Fonoruz* (CD de 1999), Velo, Chico y Pablito Pez (Grupo musical).
N Letra de Salvador Velázquez Martín ("Boe").

118.
Pich Santasusana, Joan.
T *Seis canciones hispánicas*: "Cantigas gallegas" ["Campana, campaniña"]; "Cantigas de vellas" ["Toma as suias augas"].
F Canto y Piano.
P Clivis, 1968.
N De interés es la conferencia de Eduardo Martínez Torner, "La literatura de Valle-Inclán y su relación con la métrica musical gallega". Véase Fernando López-Acuña López, 2008, 27-29.

119.
Plaza Alfonso, Juan Bautista.
T *Obras para canto y piano*: "En el camino".
F Mezzosoprano y Piano.
C 1951.
P Juan Bautista Plaza y Antolín, Ed, Caracas, 1978.

120. ____.
T *Geórgica*
F Coro.
E 1930.
P Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, Caracas.
N Texto de *Aromas de leyenda*. En

25 canciones corales de Juan Bautista Plaza.

121. ___.
T *Rosa de melancolía.*
F Coro.
E 1949?
N Texto de *El Pasajero.*

122. ___.
T *Vitrales.*
F Coro.
E 1963.
N Texto de *El Pasajero.*

123.
Ponce, Alexis / Salvador Carrillo.
T *La cabeza del dragón.*
F Música incidental.
E 2006.
N Versión para títeres. Dir.: Guillermo Murray. Adaptación: Cúcara Mácara.

124.
Prados, Laetitia.
T *Ligazón.*
F Música incidental.
E 1988, Madrid.
N Dir.: Francisco Alberola.

125.
Quintáns, Santiago.
T *Garrote vil.*
F Soprano y Piano.
E 2008, Villafranca del Bierzo.

126.
Rasskin, Martín.
T *El embrujado. Tragedia de tierras de Salnés.*
F Música incidental.
E 1996, Madrid.
N Dir.: Francisco Vidal.

127.
Remiro Vera, Miguel Ángel.
T *Luces de Bohemia.*
F Música incidental.
E 2005, Zaragoza.
N Dir.: Carlos Martín. En YouTube véase *Shut Up*, un vídeo con música de Bloodhound Gang que es una parodia de *Luces de Bohemia*,.

128.
Rincón García, Eduardo.
T *La Marquesa Rosalinda.*
F Ópera.
C 1995.
N Partitura inédita.

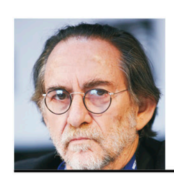
129.
Rionda, Alberto.
T *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?.*
F Música incidental.
N Dir.: Etelvino Vázquez.

130.
Rodero, Carlos.
T *La cabeza del dragón.*
F Música incidental.
E 2000. Sevilla.
N Dir.: Margareta Niculescu. Teatro de marionetas.

131. ___.
T *La rosa de papel.*
F Música incidental.
E 1989, Sevilla.
N Dir.: Francisco Cornejo, María José González de la Lastra. Teatro de

marionetas.

132.



Rosellini, Renzo.
T *L'amore* [*Il miracolo*].
F Banda sonora para el largometraje.
E 1948.
G *Antarès & Travelling* (Videocasete VHS de 1992) & *Ken Films* (Videocasete VHS de 2002) & Cinecittà Diritti (DVD de 2001?) & *Círculo Digital* (DVD de 2004) & *Films sans frontières* (DVD de 2010).
N Dir.: Federico Fellini. Basada en *La voix humaine* de Jean Cocteau y en *Flor de santidad* de Valle-Inclán. Argumento de Federico Fellini basado en la obra de Valle-Inclán.

133.
Ruiz Pipó, Antonio.
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.
E 1963, París.
N Dir.: Roger Blin.

134.
Salvador i Segarra, Matilde.
T *La enamorada del rey*.
F Música incidental; Canto, Coro y Conjunto Instrumental.
C 1950.
E 1950, Valencia.

135.
Samperio Flores, Saturnino Miguel Ángel.
T *El embrujado*.
F Música incidental.
C 1965.
E 1965, Madrid.
N Encargo de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

136.
Sánchez de Cos, Willy.
T *Los cuernos de don Friolera*.
F Música incidental.
E 2000, Cádiz.
N Dir.: Eduardo Valiente.

137.
Santiago de Meras, María del Carmen.
T *En el camino*; *Son de muiñeira*.
F Canto y Piano.
G Casete en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March; Pérez, Dolores (Soprano); Santiago, Carmen (Piano).
N De interés es el CD editado en 2006 por la Fundación Paideia Galiza / Mans, "Galicia na memoria: entre música e poesía" (lectura de poemas en gallego y español acompañados de música).

138.
Santiesteban, Alfonso G.
T *Sonata de Estío*.
F Banda sonora para el telefilme.
E 1982
G RTVE.
N Dir.: Fernando Méndez Leite. Guión: Enrique Llovet sobre el relato homónimo.

139. ____.
T *Sonata de primavera*.
F Banda sonora para el telefilme.
E 1983.
G RTVE & *Alga* (DVD de 1994).
N Dir.: Miguel Picazo. Guión: Enrique

Llovet sobre el relato homónimo.

140.
Satorre, Modesto.
T *Luces de Bohemia*.
F Música incidental.
E 1983, Alcoy.
N Dir.: Adolfo Mataix.

141.
Scopulus (Grupo musical).
T *La pipa de Kif*.
F Música Rock.
G YouTube.

142.
Semprún Maura, Francisco.
T *Ligazón*.
F Canto y Guitarra.
C 1951.

143.
Serra, Luis María.
T *Luces de Bohemia*.
F Música incidental.
E 1999, Buenos Aires.
N Dir. y versión escénica: Villanueva Félix Cosse Vega.

144.
Sesé, Daniel & Xavier Túrnez.
T *Potser cuinat amb un eco de Valle-Inclán*.
F Canto y Conjunto Instrumental.
G *Picap 910327-03* (CD de 2003).
N Poesía de Salvador Espriu i Castelló.

145.
Sobredo Galanes, Evangelina ("Cecilia").
T *Doña Estefaldina*.
F Canto y Guitarra.
E 1971.
P April Music, Madrid, 1983.
G *April Music S 32243* (LP de 1982) & *CBS 40-25392* (Casete de 1983) & *CBS 40-25614* (Casete de 1983) & *CBS A 3780* (45 rpm de 1983) & *CBS 40-32547* (Casete de 1984) & *CBS CSP: CSP-15564* (Casete de 1984) & *CBS-467650-4* (Casetes de 1990) & *CBS 467650-2* (CDE) (CD de 1990) & *Sony Music SMM 494988 4* (Casete de 1999) & *Sony Music 492765-4* (Casete de 1998) & *Pioneer Karaoke 32 Ellas 4* (DVD de 2005) & *Sony BMG Music Entertainment España 82876877322* (CD de 2006) & *Rama Lama Music RO 54652* (CD) & YouTube, Cecilia (Evangelina Sobredo Galanes).
N Arreglos de Juan Carlos Calderón. La letra corresponde a estrofas de *La Infanzona de Medinica*. En 1976, Cecilia preparaba un disco con canciones basadas en textos de Valle-Inclán, pero murió en accidente de coche en Agosto de aquel año. Se emitió *La infanzona de Medicina* (Dir. y Guión de José Luis Font Espina) en RTVE.

146.
Soler, Toti.
T *La cabeza del dragón*.
F Música incidental.
E 1995, Barcelona.
N Dir: Enric Flores. Estrenada en Barcelona en 1998 y con música de Toti Soler, *Farsa y licencia de la reina castiza*, dirigida por Enric Flores.

147.
Soto, Vicente ("Sordera").
T *La pipa de kif*.
F Música Flamenca.
G *Nemo 12 264* (LP de 1987); *Nuevos*

Medios 14265 (Casete de 1987) & *Nuevos Medios NM 15 820 CD* (CD de 2002), Ketama (Grupo musical).

148. ___.
T *Rosa hiperbólica*.
F Música Flamenca; Canto y Guitarra.
C 1998.
G *Fonomusic CDS-139* (CD de 1999), Vicente Soto (Cante), Manuel Parrilla (Guitarra).

149.
Tallante, Miguel Ángel.
Véase *Valle-Inclán el fulgor de la palabra* de Ángel Peláez Poyán.

150.
Tubia, Miguel.
T *Tórtolas, crepúsculo y telón*.
F Música incidental.
N Dir.: Francisco Nieva. Compañía Dramática Nacional (CDN).

151.

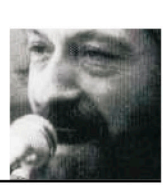


Turina de Santos, José Luis.
T *Ligazón*.
F Ópera de cámara en un acto y 5 escenas.
C 1981-1982.
E 1982, Cuenca.
N Véase Fernando López-Acuña López, 2008, 33-37.

152. ___.
T *Música ex lingua*.
F Cantata; Coro y Orquesta de Cámara.
C 1989.
E 1990, Madrid.
G Radio Nacional de España; *Alpuerto EAL 004 MPO 01* (CD de 1992); Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (Dir.: Miguel Groba Groba).
N Textos de Lope de Vega, Luis de Góngora, José Bergamín, Francisco de Quevedo y Valle-Inclán ("Aria II").

153.
Valls Gorina, Manuel.
T *El embrujado*.
F Música incidental.
E 1972, Barcelona.
N Dir.: Ricard Salvat.

154.



Vaamonde, Suso.
T *Sobre o sol e a lúa*.
F Música ligera.
G *Edicións do Cumio CD 2-1025* 6 (CD & Casete de 1995), Suso Vaamonde.

155.
Valiño Aguilar, Enrique.
T *La rueda ibérica*.
F Violín, Canto y Conjunto Instrumental.
G CD de 2005.
N Textos por Enrique Valiño inspirados en la obra de Valle-Inclán.

156.
Velis, Kiko / Juan Pablo Villanueva.
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.

E 2007, Santiago de Chile.
N Dir.: Verónica Tapia.

157.
Villar González, Rogelio del.
T *Son de muñeira*.
F Canto y Piano.
C 1917?
P *Blanco y Negro*, 1917; Society of Spanish and Spanish-American Studies, Colorado (E.E.U.U.), 2004.
N Partitura (facsímil de la partitura aparecida en *Blanco y negro*, Madrid, el 16 de septiembre de 1917) reproducida en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 29-3 (2004), editado en Colorado por la Society of Spanish and Spanish-American Studies.

158.
Vitier García-Márquez, Sergio Leovaldo.
T *Divinas palabras*.
F Música incidental.
E 1936, La Habana.
N Dir.: Roberto Blanco Espinosa.

159.
Zero Project (Grupo Musical).
T *Romance de lobos*.
F Música Flamenco Fusión.
G YouTube (Fragmento).
N *Land of Legends* de Zero Project. Representación de *Romance de lobos* de La Compañía Teatro Argentino de Cámara - Teatro El Convento. La obra forma parte de la trilogía *Comedias bárbaras*.

Obras consultadas

Acker, Yolanda / María de los Ángeles Alfonso, Judith Ortega, Belén Pérez Castillo. *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, Métodos, Libretos y Libros*. Edición a cargo de Judith Ortega. Introducción de Carlos José Gosálvez Lara. Madrid: Ediciones y Publicaciones de la Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Aguirre Artigas, Inmaculada, Álvaro García Estefanía. *Rogelio Groba*. Madrid: SGAE, 1996.

Anuario Teatral. El Público. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1985 - .

Asociación de compositores sinfónicos españoles. Catálogo de obras. Madrid: SGAE, 1987.

Arozamena Berastegui, Jesús María. *Jesús Guridi, inventario de su vida y su música*. Editora Nacional, 1967.

Bibliografía española. Música impresa. Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1989-2004.

Cabañas Alamán, Fernando J. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993.

___. *Manuel Balboa*. Madrid: SGAE, 1992.

Casares Rodicio, Emilio. Dir. y Coordinador general. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, Sociedad de Autores y Editores, 1999-2002.

Catálogo de obras. Madrid: Fundación Juan March, 1993 & 2001.

Catálogo de Partituras del Archivo Musical en la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. Catalogación: María Dolores Liaño Pedreira, Marisol González Regal, Leonor Sánchez Vázquez. Caixa Galicia, 1997.

Catálogo del Teatro Lírico en la Biblioteca Nacional. Libretos. 3 Vols. Madrid: Ministerio de Cultura/Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1991.

Centro Dramático Galego: 10 anos. 1984-1994. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Consellería de Cultura / Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais (IGAEM), 1994.

Centro Dramático Galego: 20 anos. 1984-2004. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo / Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais (IGAEM), 2004.

Couceiro Freijomil, Antonio. *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*. 3 vols. Santiago de Compostela: Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1951.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. 10 Vols. Dir. y Coord.: Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, 1999-2002.

Dougherty, Dru, María Francisca Vilches de Frutos. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990.

Enciclopedia Universal. Europeo-Americana. Madrid: Espasa-Calpe, 1916--.

Fernández Cid, Antonio. *Un año de música en España. 1986-1987*. Madrid: Real Musical, 1987.

___. *Cien años de Teatro Musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical, 1975.

___. *La música española en el siglo XX*. Fundación Juan March, 1973.

Fernández del Riego, Francisco. *Diccionario de escritores en lingua galega*. Sada: Ediciós do Castro, 1992.

García Morcillo, Juan. *Jesús Gurid*i. Madrid: SGAE, 1997.

Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española. 5. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1984.

Gómez Vilches, José. *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, 1998.

González Lapuente, Alberto. *Antón García Abril*. Madrid; SGAE, 1992.

Gosálvez Lara, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

Hueso Montón, Ángel Luis y José María Folgar de la Calle. *Filmografía galega. Longametraxes de Ficción*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Consellería de Educación e Ordenación Universitaria / Litonor, 1997. Responsable Xeral do Catálago: Rita Martín Sánchez.

Iglesias de Souza, Luis. *Teatro lírico español*. I-IV. A Coruña, Diputación Provincial, 1991-1995.

Iglesias Martínez, Nieves, Dir. *Catálogo del teatro lírico en la Biblioteca Nacional. I-III*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dir. del Libro y Bibliotecas, 1986, 1991, 1991.

Liaño Pedreira, María Dolores. *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña*. 3 Vols. A Coruña: Diputación Provincial, 1998.

López-Acuña López, Fernando. "A obra de don Ramón del Valle-Inclán de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. I", en *Cuadrante*, nº 12, 2006, 45-49.

___. "A obra de don Ramón del Valle.-Inclán de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. II", en *Cuadrante*, nº 14, 2007, 60-111.

___. "A obra de don Ramón del Valle.-Inclán de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. III", en *Cuadrante*, nº 17, 2008, 17-41.

___. "A obra de don Ramón del Valle.-Inclán de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. IV", en *Cuadrante*, nº 21, 2010, 33-49.

___. "A obra de don Ramón del Valle.-Inclán de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. V", en *Cuadrante*, nº 22, 2011, 123-131.

___. "Acario Cotapos en España- As súas 'Voces de gesta': obra musical inspirada na 'Tragedia pastoril' homónima de Valle-Inclán", en *Cuadrante*, nº 22, 2011, 29-66.

___. "'La rosa de papel' de Valle-Inclán e o 'Orfeón Los Amigos`: unha sociedade coral pontevedresa de finais do século XIX", en Cuadrante, nº 23, 31-43.

Lourenzo, Manuel y Francisco Pillado Mayor. *Diccionario do teatro galego (1671-1985)*. Barcelona: Sotelo Blanco Edicións, 1987.

Marco Aragón, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989.

Matas, Ricart M. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona: Iberia, 1966.

Múñoz Turrón, Adelaida, Julio C. Arce Bueno, Javier Suárez Pajares, Belén Pérez Castillo y Mª Ángeles Alfonso Rodríguez. *Música Instrumental y Vocal. Partituras y materiales archivo sinfónico*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Centro de Documentación y Archivos de la SGAE (CEDOA), 1995

Murguía, Manuel M. *Diccionario de escritores gallegos*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.

Persia, Jorge de. *Inventario pre-catálogo del fondo de partituras localizadas en el archivo musical de la SGAE*. Madrid: SGAE, 1990.

Pliego de Andrés, Víctor. *Jesús Guridi*. Madrid: SGAE, 1997.

___. *Manuel Angulo*. Madrid: SGAE, 192.

Riambau, Esteve & Casimiro Torreiro. *Guionistas en el cine español*. Madrid: Cátedra, 1998.

Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Alicante: Universidad, 2003.

Ruibal, Euloxio R. *Valle-Inclán e o teatro galego. A recepción da obra dramática de Valle-Inclán*

na dramaturxía galega (1916-1973). Lugo: Tris Tram / Xunta de Galicia / IGAEM, 2006.

Taverna Bech, Francesc. *Xavier Montsalvatge*. Madrid: SGAE, 1994.

Tinnell, Roger. *Catálogo anotado de música española contemporánea basada en la literatura española (Textos literarios en castellano, catalán, gallego y vasco)*. Granada: Editorial Comares / Junta de Andalucía. Consejería de Cultura / Centro de Documentación Musical de Andalucía / Biblioteca Nacional de España, 2001.

___. *Federico García Lorca y la Música*. Madrid: Fundación Juan March / Fundación Federico García Lorca, 2ª Edición, 1998.

En la Red:

Catálogos de bibliotecas:

Biblioteca Central de Vigo http://bibliotecas.absys.xunta.es

Biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía http://www.juntadeandalucia.es/cultura/idea/opacidea/abnetcl.cgi/O11359/ID36c5cece?ACC=101 ?

Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña http://www.dicoruna.es/biblioteca/catalogo/inispa.htm

Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza (con gracias especiales a Diego Rodríguez) http://www.fundacionbarrie.org/

Biblioteca de Galicia http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/consulta/resultados_busqueda.cmd

Biblioteca de la Universidad Complutense, Madrid http://www.ucm.es/BUCM/

Biblioteca Española de Música y Teatro contemporáneos de la Fundación Juan March, catálogos http://www.march.es/abnopac/abnetcl.exe/O7011/ID21 f26711/NT1

Biblioteca Nacional de Catalunya http://cataleg.bnc.cat/

Biblioteca Nacional de Chile http://www.dibam.cl/biblioteca_nacional/

Biblioteca Nacional de España, catálogos http://www.bne.es/es/Catalogos/

Biblioteca Nacional de la República Argentina http://www.bn.gov.ar/catalogos

Biblioteca Pública de Valencia http://bv.gva.es/screens/biblioteca_val.html

Bibliotecas del Consejo Superior de Investigación Científica http://aleph.csic.es/F?RN=796 120761

Bibliotecas de Galicia http://rbgalicia.xunta.es/n

Biblioteque National de Francia http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html

Bibliothèque Royal de Belgique http://www.kbr.be

Bodleian Library (University of Oxford) http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley

Columbia University http://library.columbia.edu/

Cornell University Library http://cornell.worldcat.org/search?q=&qt=results_ge&scope=0&oldscope=0

Deutsche Musikarchiv de la Deutsche National Bibliothek http://www.dnb.de/DE/DMA/dma_node.html

Deutsche National Bibliothek http://www.dnb.de

Harvard University http://hollis.harvard.edu/

Johns Hopkins University https://catalog.library.jhu.edu/

Koninklijke Bibliotheek Nationale bibliotheek van Nederland http://opc4.kb.nl/IMPLAND=Y/SRT=YOP/LNG=EN/DB=1/

Library and Archives Canada http://www.collectionscanada.gc.ca

Library of Congress (EEUU) http://catalog.loc.gov/

Nasjonalbiblioteket (Biblioteca Nacional de Noruega) http://www.nb.no/

National Library of Australia http://catalogue.nla.gov.au

National Library of Ireland http://catalogue.nli.ie

New York Public Library http://www.nypl.org/

Newberry Library (Chicago, Illinois, EEUU) https://i-share.carli.illinois.edu

Patrimonio bibliográfico del Patrimonio Nacional http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=ti&q=dulcinea&idx=kw&idx=kw&do=Buscar&sort_by=relevance

Princeton University (EEUU) http://library.princeton.edu/catalogs/

Red de Bibliotecas de Galicia http://www.opacmeiga.rbgalicia.org

Regina Bibliotek Biblioteca Nacional de Suecia http://www.kb.se

Royal Library and Copenhagen University Library http://rex.kb.dk

Servizio Bibliotecario Nazionale http://opac.sbn.it

Stanford University http://searchworks.stanford.edu/

Universidad Autónoma de Madrid http://biblos.uam.es

Universidad Complutense, Madrid http://www.ucm.es/BUCM/

University of California, Davis http://www.lib.ucdavis.edu/

University of California at Los Angeles http://catalog.library.ucla.edu

University of Cambridge http://search.lib.cam.ac.uk

University of Florida http://www.uflib.ufl.edu/

University of Notre Dame https://alephprod.library.nd.edu

University of Texas, Austin http://catalog.lib.utexas.edu

University of Virginia http://www.library.virginia.edu/

Villanova University https://library.villanova.edu/

&

http://www.culturagalega.org

www.uned.es/centro-investigacion.../excel/Pontevedra_PAparicio.xls

Asociación galega de compositores http://www.asociaciongalegadecompositores.com/web/historia.asp

Atril coral http://www.atrilcoral.com/

Axencia Audiovisual Galega http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinaproduccion/catalogo/catalogo.php

Belén Fortes, Ana / Xosé Anxo García López, "Curros Enríquez: Cronobiografía", en Xesús Alonso Montero, et.al., citado arriba en la bibliografía, en www.culturagalega.org/roteiros/extras/actas_curros_tI.pdf

Blas Armada, Carlos de. "Galicia y el género lírico" http://enxebreordedavieira.blogspot.com/2008/06/galicia-y-el-gnero-lrico.html

Carreira Antelo, Xoan Manuel. "Alberto Garaizábal Macazaga (1875-1947) y la vida musical de A Coruña", www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/04/041 93229.pdf

. "Interferencias sobre Carlos López García", anuariobrigantino.betanzos.net/Ab1988PDF/1988%20191_214.pdf

Catálogo da fonoteca da Universidade de Santiago http://www.ti.usc.es/fonoteca/benvidag_t.asp?p=1990

Categoría "Nados en Ourense" http://gl.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa: Nados_en_Ourense

CHARM (Center for the History and Analysis of Recorded Music http://www.charm.kcl.ac.uk/discography/disco.html

Colección / Autores del Museo de Bellas Artes de A Coruña http://museobelasartescoruna.xunta.es/index.php?id=392&ida=54984.pdf

Enciclopedia galega universal http://www.egu.es/egu/Html/index.php?op= procesa

Encyclopedic Discography of Victor Recordings http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/search

Fundación Rogelio Groba http://www.fundacionrgroba.com/

García Vidal, David. "Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994): Tesis doctoral presentada a la Universidad de Birmingham http://etheses.bham.ac.uk/972/2/GarciaVidal_10_PhD.pdf

Internet Archive Search http://www.archive.org/search.php?query=creator%3A %22Frutos%2C%20Luis%20Pascual%22

Internet Movie Database, http://www.imdb.com/

Mera, Diana. "As primeiras mulleres no teatro galego" http://en-igualdade.blogspot.com/2007/11/as-primeiras-mulleres-no-teatro-galego.html

El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán http://www.elpasajero.com/indice.htm

"Proxecto Virtual Recuperación do Patrimonio Musical Galego Séculos XIX-XX" http://patrimoniomusicalgalego.blogspot.com/

Sempre en Galiza. Música galega http://folkloregalego2.blogspot.com.es/

Tato Fontaiña, Laura. "O teatro galego e os coros populares. 1915-1931", http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/1075

Wikipedia en gallego (Galipedia) http://gl.wikipedia.org

Worldcat Identities http://www.worldcat.org/identities/lccn-n82-20508

Índices

Autores literarios, libretistas, letristas, guionistas

Directores de cine, teatro, televisión

Otros músicos que aparecen en el catálogo

Índice alfabético de Títulos

Textos inspirados en Valle-Inclán, 155

Índice de Materia (Forma musical)

Boletín de subscripción

Subscripción á revista *Cuadrante* por un ano (2 números) a partires do número _______, incluído. Renovación automática anual ata orde de anulación da subscripción. Cota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto do mundo: tarifa vixente).

Suscripción a la revista *Cuadrante* por un año (2 números) a partir del número _______, inclusive. Renovación automática anual hasta orden de anulación de la suscripción. Cuota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto del mundo: tarifa vigente).

Nome / Nombre

DNI

Enderezo / Dirección

Código postal **Localidade** **Provincia**

Teléfono **Correo elect.**

Data: / Fecha ____ , ____ , ____

Sinatura: / Firma

Amigos Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

Domiciliación bancaria

Nome / Nombre

con DNI ________ **, autorizo ao Banco** / autorizo al Banco ________

para que a partires desta data reteñan anualmente a cantidade de 24€ da miña conta número

para que a partir de esta fecha retengan anualmente la cantidad de 24€ de mi cuenta número

e abonen esta cantidade na conta da Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" en concepto de subscripción á revista "Cuadrante"

Data: / Fecha ____ , ____ , ____

Sinatura: / Firma

Amigos Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es